convergence

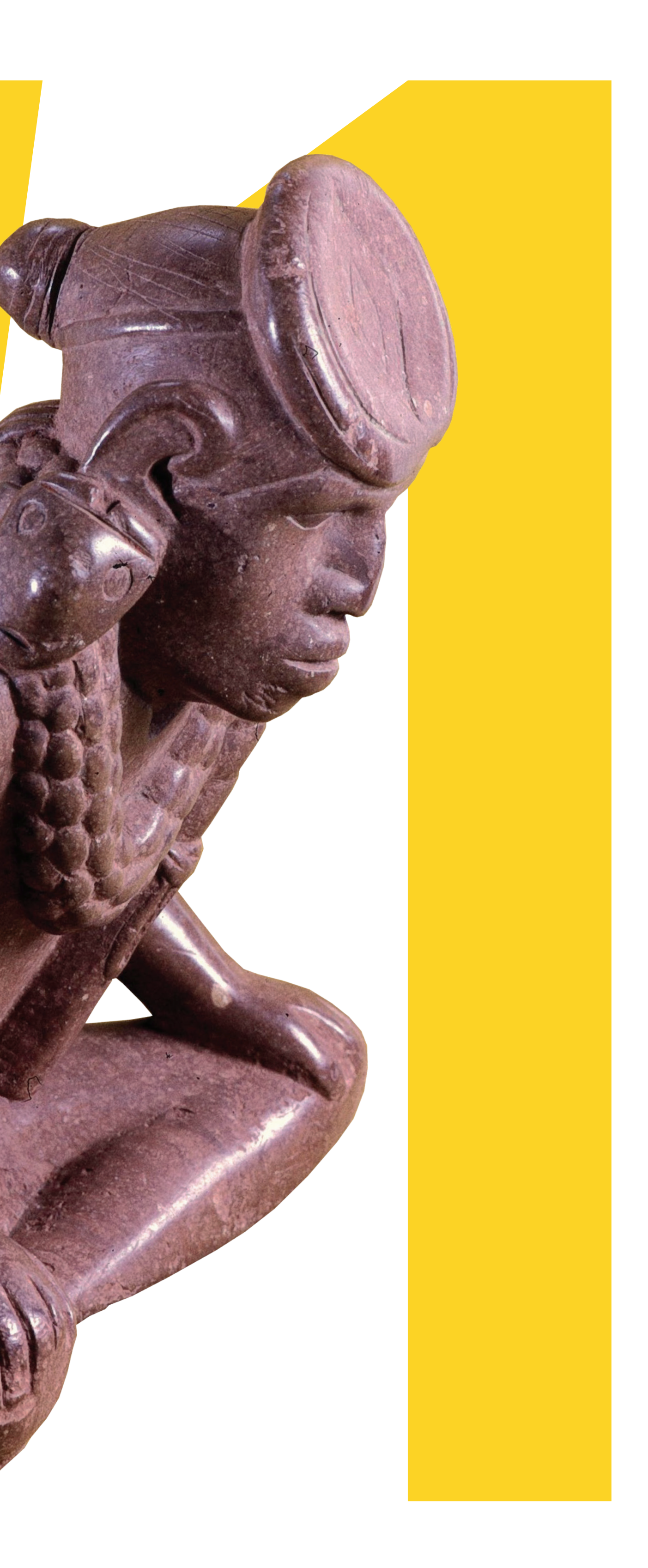
Afrique Amériques Asie Océanie



Sinta Ridwan | Pipes sculptées dans le monde mississippien | Monnaies kanak
Prendre l'espace | Exposer les figures religieuses indiennes au musée | Nikorima



Artiste mississippien, pipe « Big Boy »
© Courtesy of the University of Arkansas Museum Collections



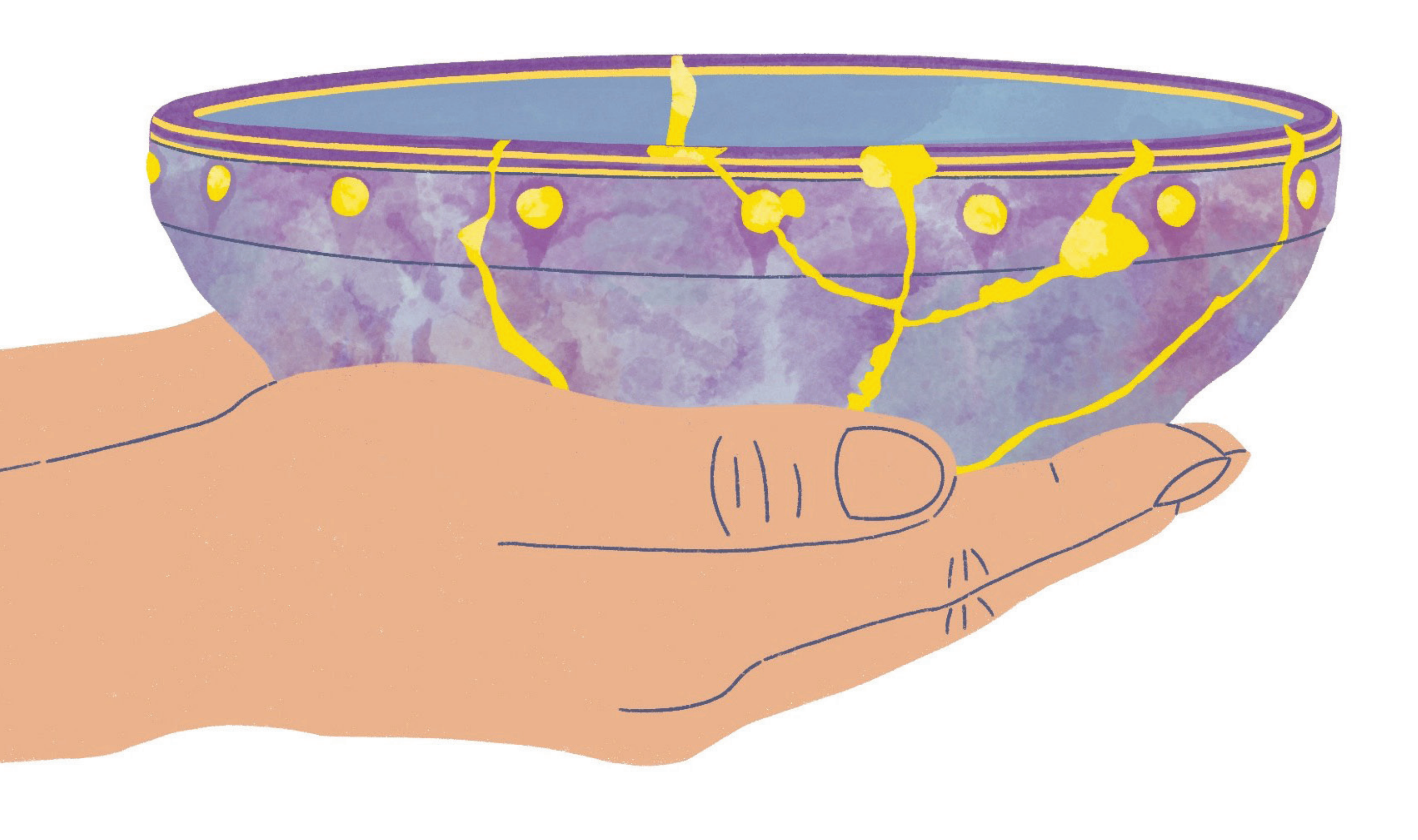


Illustration par Carol Rodríguez pour Convergence



Dans une réparation *kintsugi*, technique de restauration ancestrale venue du Japon, un mélange de laque et d'or vient se couler dans les sillons des brisures d'un objet, comme l'eau vient laver la plaie. Cette veine métallique, souvenir du passé, orne la fracture et nous rappelle que de la blessure peut rejaillir la vie. L'histoire de l'objet transparaît sur cette cicatrice dorée, à l'endroit même où la restauration scelle la possibilité du renouveau ; c'est cette philosophie qui aujourd'hui nous inspire.

À la manière du *kintsugi*, Convergence cherche à rassembler les fragments de différents objets dont, plus souvent qu'on ne le croit, les bords coïncident. Avec Convergence, nous voulons faire cohabiter des objets et des cultures aux histoires complexes et tumultueuses, parfois conflictuelles, car ce qu'ils et elles racontent gagne à être connu. Notre souhait est de croiser les regards et les récits, afin qu'ils se répondent et se complètent, que les membres de communautés autochtones, les universitaires, les artistes, les activistes, les professionnel·le·s du monde de l'art et tant d'autres apportent leur point de vue, et que le fruit de ces échanges soit une réflexion enrichie.

« À la manière du *kintsugi,* Convergence cherche à rassembler les fragments de différents objets dont, plus souvent qu'on ne le croit, les bords coïncident. »

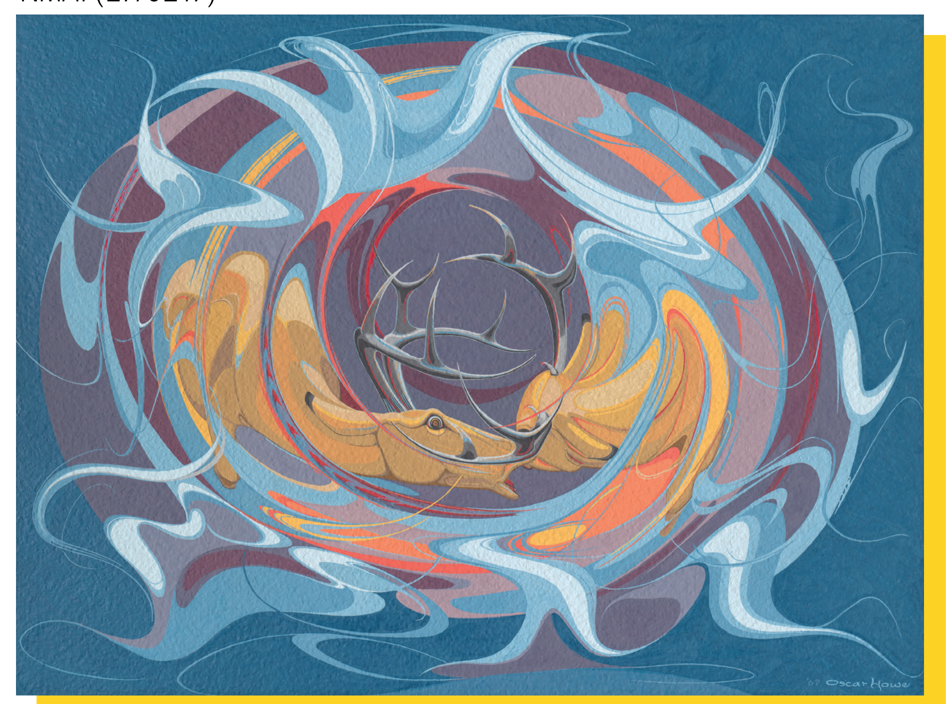
Nous avons à cœur de mettre en avant les arts issus de cinq immenses continents, dans toute la pluralité qu'il nous sera humainement possible de déployer. Nous espérons que leur réunion permettra d'appréhender des approches, des savoir-faire, des connaissances issu·e·s de toutes les cultures et les populations représentées au fil des pages. Toutes apportent une façon de percevoir le monde au-delà des schémas de pensée dominants. Puisse ce projet être une plateforme libre et attentive pour des points de vue multiples et des regards neufs.

Notre parcours n'a pas de voie toute tracée. Marcheur, il n'y a pas de chemin, le chemin se construit en marchant, dit Antonio Machado, poète espagnol.

Agathe Torres & Louise Deglin

calendrier

Oscar Howe, *Fighting Bucks*, 1967.
NMAI (27/0217)



« Dakota Modern : The Art of Oscar Howe »
National Museum of the American Indian, New York (États-Unis)
11 mars - 11 septembre 2022

COUP DE COEUR

Oscar Howe (1915-1983) est un artiste Dakota Yanktonai qui a révolutionné la peinture amérindienne au milieu du siècle dernier, en prouvant qu'il était possible d'allier les formes traditionnelles autochtones et une approche artistique innovante. Méticuleusement esquissées sur papier, les peintures de Howe sont incroyablement dynamiques, évoquant le mouvement par des perspectives plongeantes et des volutes psychédéliques. Cette exposition captivante sera également présentée au Portland Art Museum du 29 octobre 2022 au 14 mai 2023 et au South Dakota Art Museum du 10 juin au 17 septembre 2023.

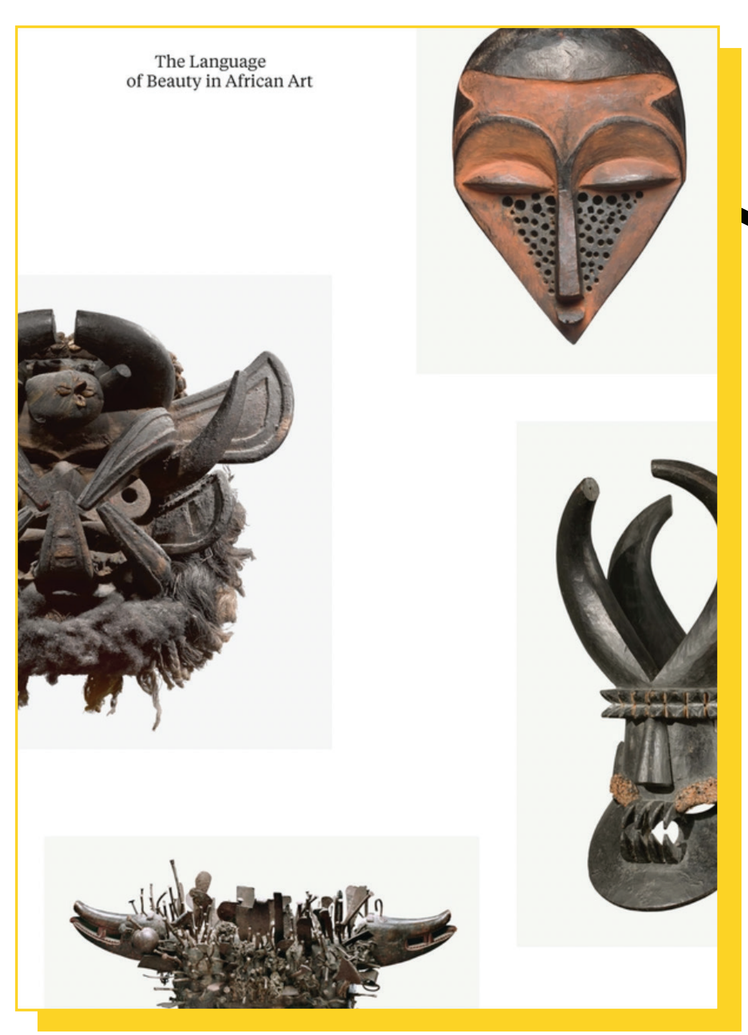


Also Known As Africa
Salon d'art contemporain africain
Carreau du Temple, Paris (France)
21 - 23 octobre 2022

Artiste(s) japonais,
manteau de pompier,
seconde moitié du XIXe siècle.
Minneapolis Institute of Art
(2019.91.27.1)



« Dressed by Nature : Textiles of Japan »
Minneapolis Institute of Art, Minneapolis (États-Unis)
25 juin - 11 septembre 2022



COUP DE COEUR

Les arts d'Afrique ont longtemps été collectionné en Occident selon des critères d'appréciation européens qui ne tenaient guère compte des concepts de beauté et de valeur des populations qui les fabriquaient. Cette publication, et l'exposition qui l'accompagne, s'efforce de réévaluer les normes esthétiques de ces œuvres selon le point de vue des artistes et communautés qui les ont créées.

The Language of Beauty in African Art
Constantin Petridis (ed.), Yaëlle Biro, Herbert M. Cole, Kassim Kone, Babatunde Lawal, Wilfried van Damme, et Susan Mullin Vogel.
Yale University Press, avril 2022

Lakhota : An Indigenous History
Rani-Henrik Andersson et David C. Posthumus
University of Oklahoma Press, novembre 2022

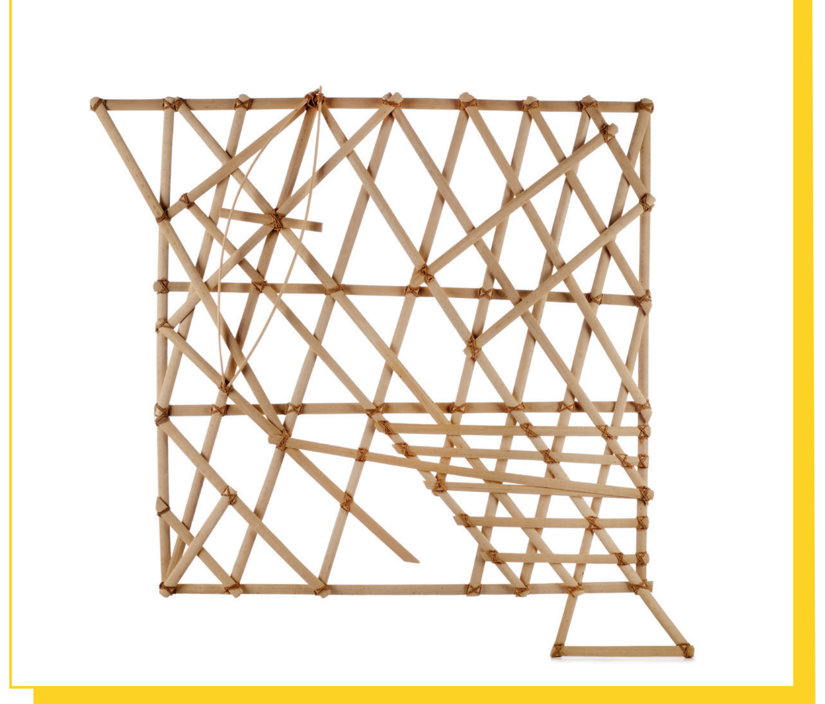
Lakȟóta

AN INDIGENOUS HISTORY

Rani-Henrik Andersson *and* David C. Posthumus

COUP DE COEUR

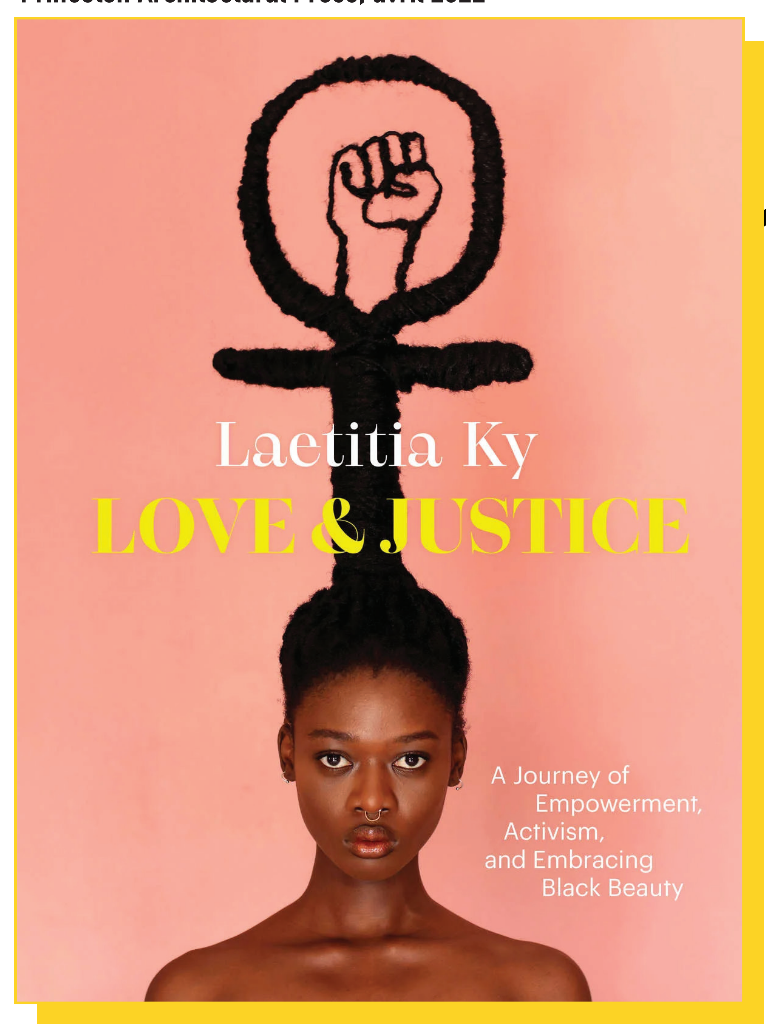
Dans le climat polarisé actuel, une question nous touche tous : la crise environnementale. Le musée d'ethnographie de Genève donne la parole aux peuples autochtones, qui, non seulement ont une connaissance approfondie de l'environnement, mais sont aussi les premières victimes des catastrophes écologiques. À travers leurs œuvres, différents artistes plaident pour une gestion responsable et respectueuse des ressources de la terre.



« Injustice environnementale : alternatives autochtones »
Musée d'ethnographie de Genève (Suisse)
24 septembre 2021 - 21 août 2022

Alson Kelen and the Waan Aelõñ in Majel Association Marshallese, Marshall Islands, *Rebbelib navigation chart*, Majuro 2021. MEG Inv. ETHOC 068774 © MEG, J. Watts

Love & Justice : A Journey of Empowerment, Activism, and Embracing Black Beauty
Laetitia Ky
Princeton Architectural Press, avril 2022



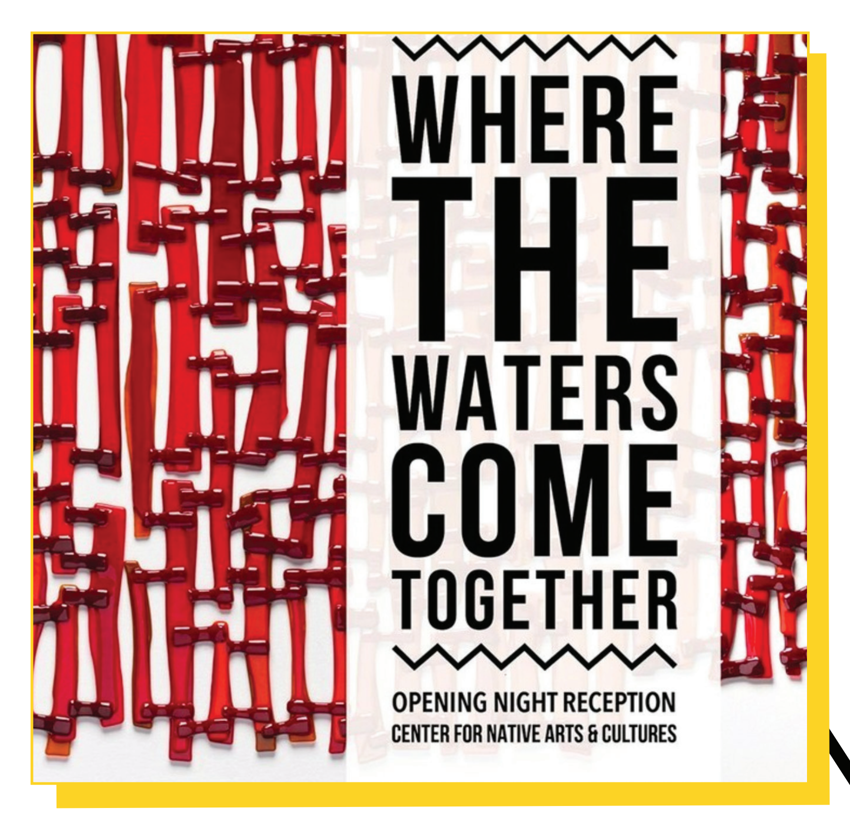
COUP DE COEUR

Laetitia Ky est une artiste, activiste et influenceuse de Côte d'Ivoire. Elle compte plus de 6 millions d'abonnés sur TikTok. Avec ses sculptures capillaires sans précédent, l'artiste hisse le cheveu comme un étendard de justice sociale. La coiffure, symbole de la beauté noire, adopte des formes évocatrices dont la puissance expressive transcende les discours. Ky a représenté son pays à la Biennale de Venise de 2022.

Aïcha Snoussi, Vue d'atelier, 2021.
Ossement gravé sur béton cellulaire gravé.
© Lionel Roche



« Réclamer la Terre »
Palais de Tokyo, Paris (France)
15 avril – 4 septembre 2022



« Where the Waters Come Together »
Center for Native Arts & Cultures, Portland (États-Unis)
22 avril – 30 juin 2022

COUP DE COEUR

Cette exposition inaugurale du Center for Native Arts & Culture de Portland réunit des artistes autochtones d'Amérique du Nord et d'Hawaï autour du thème de l'accès à l'eau et de la préservation des océans.

Tola Odukoya, Fela posant avec sa trompette, vers 1966
© Tola Odukoya



« Fela Kuti : Rébellion Afrobeat »
Musée de la musique, Paris (France)
20 octobre 2022 – 11 juin 2023



Jonathan Christensen Caballero, *Golden Child/Niño Dorado,* 2020.

« The Regional »
Kemper Museum of Contemporary Art, Kansas City (États-Unis)
3 juin - 11 septembre 2022

Nancy Friedemann-Sánchez, *Saltatrás,* 2017.



COUP DE COEUR

Les peintures de caste sont un genre artistique développé en Amérique latine par les Espagnols pour catégoriser, et, de fait, stigmatiser, les enfants d'ascendances métissées. Dans cette réécriture du genre, Friedemann-Sánchez crée des corps en patchwork afin de critiquer les stéréotypes qui continuent de sévir dans les Amériques aujourd'hui.

« Nancy Friedemann-Sánchez : Pinturas de Casta and the Construction of American Identity »
Halsey Institute of Contemporary Art, Charleston (États-Unis)
13 mai - 16 juillet 2022



Hsu Yung-hsu, *2019-13*, 2020
Porcelaine avec argile blanche, 108 x 68 cm
Photo : Victoria Lee

Victoria Lee est une céramiste et sculptrice taïwanaise. Pour Convergence, elle s'entretient avec Xiaohan Du, chercheuse post-doctorante au département d'art asiatique du Metropolitan Museum of Art (New York), à propos d'une œuvre de l'artiste céramiste taïwanais Hsu Yung-hsu.

V.L. : Pour un·e sculpteur·rice, le processus de fabrication est aussi important que le résultat final, si ce n'est plus. Ici, l'artiste répète le mouvement d'enfoncer son pouce dans l'argile malléable, une façon d'y imprimer la force humaine. En fin de compte, ces empreintes s'additionnent et confèrent à la sculpture sa forme. C'est un processus très physique.

X.D. : L'accumulation des couches reflète l'accumulation du temps. Le processus additif du sculpteur, travaillant l'argile répétitivement au pouce, contraste avec l'apparence organique de la sculpture, dont la forme rappelle des éléments de la nature. La répétition du geste marqué dans la forme rappelle la lente minéralisation d'un récif corallien.

V.L. : Pourtant, cette œuvre est dynamique. Elle entre en contact et interagit avec l'espace qui l'entoure. Elle est également d'une hauteur presque humaine, renforcée par son élan vertical. Cela rend l'expérience de l'œuvre très intime.

X.D. : Le résultat final semble totalement martien. Hsu travaille avec un médium traditionnel de l'art de l'Asie de l'Est - la porcelaine - mais la forme finale ne trahit en aucune façon un lien explicite avec cet héritage. Cela soulève la sempiternelle question des historiens de l'art : existe-t-il une continuité artistique entre passé et présent ?



Rétablir | *Projets communautaires et restitution dans le Nord-Ouest Pacifique*

Donald Ellis, un marchand d'art renommé qui a fondé sa galerie d'art ancien amérindien à New York il y a près de cinq décennies, tente depuis des années d'affronter les problématiques qui mettent à l'épreuve le marché de l'art. Aujourd'hui, il dédie son temps à soutenir les personnes et les projets qui contribuent à la gestion de la terre, de l'art, des traditions, des connaissances et des langues amérindiennes par les populations concernées.

Consacrée à la vente d'œuvres d'art yup'ik, haida, tlingit, tsimshian et d'autres nations autochtones, la Donald Ellis Gallery, basée au Canada et aux États-Unis, a débuté dans ce qui était un marché de niche au XXe siècle. Elle a rapidement diversifié ses activités pour entreprendre des projets orientés vers le public et susceptibles de toucher un plus grand nombre de personnes, comme des publications et des expositions destinées aux non-spécialistes. Par ce biais, le marchand d'art cherchait à mettre en valeur la créativité et la dextérité dont font preuve les artistes autochtones d'Amérique du Nord. Soucieux de laisser les œuvres parler d'elles-mêmes, Ellis a toujours évité une approche anthropologique des arts anciens amérindiens, se concentrant plutôt sur les qualités visuelles et matérielles des objets qu'il expose.

Grâce à ses interactions avec les publics et à l'observation attentive des foules dans les musées, Ellis a pu constater à quel point l'art peut contribuer à changer le point de vue des gens sur les cultures et les populations amérindiennes, en particulier dans les endroits où il y a une faible présence autochtone, voire inexistante. La rencontre d'individus, amérindiens ou non-amérindiens, avec ces objets, a eu un impact considérable, provoquant des sentiments de fierté, de respect, d'émerveillement et de fascination, allant parfois jusqu'aux larmes. Selon Ellis, ce puissant face-à-face est l'occasion d'entamer des conversations, même dans le climat polarisé d'aujourd'hui.



La philanthropie est naturellement venue à la suite de ces expériences avec le grand public. Cette fois, Ellis a voulu rendre la pareille aux personnes dont les ancêtres ont créé l'art qui le captive tant. Déçu par le manque de dialogue entre le marché de l'art, le monde universitaire et les musées dans le domaine des arts amérindiens, Ellis s'est progressivement éloigné du monde des « beaux-arts » pour se tourner vers des projets à vocation communautaire afin d'atteindre son objectif. Cette transition s'est matérialisée de deux manières : d'une part, en faisant don d'œuvres et en offrant son soutien à la restitution du patrimoine culturel amérindien aux communautés qui en sont les héritières et, d'autre part, en contribuant au financement de projets menés par des autochtones au-delà de la sphère artistique.

Les initiatives soutenues par Ellis sont le fruit de relations personnelles tissées au fil des ans avec divers·e·s artistes, aîné·e·s, gardien·ne·s du savoir et professionnel·le·s autochtones. Plus que des décisions unilatérales, ses activités philanthropiques découlent de conversations réfléchies avec des figures autochtones éminentes et engagées. Par exemple, Dana Claxton, artiste lakota de renom et directrice du département d'histoire de l'art, d'arts visuels et de théorie à l'université de la Colombie-Britannique (UBC), a été l'une des principales instigatrices de la bourse Beau Dick, un prix de 20 000 dollars créé à la mémoire du célèbre sculpteur sur bois kwakwaka'wakw Beau Dick (1955-2017). Cette bourse, qui vise à soutenir une étudiante kwakwaka'wakw, est l'une des deux bourses financées par le marchand d'art à l'UBC, avec la bourse Donald Ellis en histoire de l'art, arts visuels et théorie.

Bracelet du chef Shake, attribué à Charles Edenshaw, Haïda, vers 1890-1910
Donné à la Vancouver Art Gallery, Vancouver.
© Donald Ellis Gallery

Ces dernières années, la Donald Ellis Gallery a collaboré avec le Haida Gwaii Museum (Colombie-Britannique), l'une des premières institutions culturelles gérées par des personnes autochtones au Canada, qui a été le fer de lance de la restitution des restes et des objets haïdas sous la direction de Nika Collison. En 2019 et 2021, le marchand d'art a également contribué à la restitution d'un *sun mask* et d'une planche de maison kwakwaka'wakw au Centre culturel U'mista d'Alert Bay (Colombie-Britannique). Plus récemment, Ellis a donné et vendu sa collection personnelle d'œuvres d'art du Nord-Ouest Pacifique au Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa), une institution qui a fait l'an dernier la plus grande acquisition d'art ancien amerindien de l'histoire du Canada et a embauché des personnes autochtones dans l'administration et la conservation autour de ce sujet.

Depuis la pandémie de Covid 19, Ellis s'est engagé dans un projet multiple qui lui tient à cœur : Nawalakw, un centre de guérison, de culture et de langue Kwakwaka'wakw, niché dans la sublime forêt humide de Great Bear (Colombie-Britannique). Destiné à protéger les traditions locales et à promouvoir la souveraineté alimentaire et territoriale, Nawalakw créera des emplois stables dans la région et permettra aux jeunes générations de découvrir leur patrimoine kwakwaka'wakw.

Le point culminant du parcours de Donald Ellis sera atteint dans les prochaines années, lorsque sa galerie cessera ses activités commerciales pour devenir une fondation. Sans prétendre donner l'exemple, Donald Ellis espère que les activités de la future fondation encourageront d'autres marchand·e·s et professionnel·le·s de l'art à développer leurs propres projets et relations personnelles afin de collaborer respectueusement avec diverses communautés autochtones. Par sa trajectoire en constante évolution, la Donald Ellis Gallery veut démontrer que le marché de l'art et l'activisme sont bel et bien compatibles. Des efforts peuvent être faits en permanence à l'échelle individuelle et collective pour écouter, apprendre, communiquer et aider à financer des projets autochtones pour un avenir divers et plus juste.

Louise Deglin

Donald Ellis Gallery
donaldellisgallery.com
Email | info@donaldellisgallery.com
Instagram | donaldellisgallery

Artiste Kwakwaka'wakw, *sun mask*, vers 1880
Donné au Centre culturel U'mista d'Alert Bay (Canada).
© Donald Ellis Gallery





RAYON LIVRES

Corpus : Kukuli Velarde
Halsey Institute of Contemporary Art, College of Charleston. Charleston, Caroline du Sud (États-Unis), 2022.

Corpus : le corps. Dans l'art de Kukuli Velarde, l'argile devient chair.
Corpus : collection d'œuvres. Ici, un ensemble de quinze effigies en argile dont la réalisation a pris plus d'une décennie.
Corpus : Christi. L'une des célébrations religieuses les plus importantes du christianisme. Pour cette série, Velarde construit sa propre procession du Corpus Christi : les céramiques prennent la forme de saints, chacun avec sa bannière.

Le catalogue de l'exposition itinérante « Kukuli Velarde : Corpus » est un complément indispensable à cette dernière. Au travers d'un ensemble fascinant de textes, d'entretiens, de photographies et même d'une lettre de la propre mère de Velarde, il dévoile diverses facettes de l'œuvre de l'artiste péruvienne. Comme l'écrit avec justesse Tey Marianna Nunn, directrice de la Smithsonian American Women's History Initiative, les créations de Velarde sont « des couches complexes de sens et de messages ». Dans cette publication, chaque autrice fournit un indice qui donne accès à un niveau de lecture : des photographies de céramiques anciennes andines qui ont inspiré le travail de Velarde à une introduction à la célébration du Corpus Christi à Cusco, au Pérou.

Chaque objet qui compose *Corpus* est illustré au moins cinq fois dans le catalogue, ce qui offre au lecteur des angles différents et des prises de vue détaillées, indispensables pour rendre sur papier la tridimensionnalité et la subtilité de ces céramiques. Au fil des pages, on découvre que tou·te·s les textures, volumes et détails des œuvres de Velarde ont été soigneusement, voire minutieusement, planifié·e·s. Ainsi, ce que le·la lecteur·rice perd en expérience physique de l'exposition, il·elle le gagne en points de vue supplémentaires et en observations rapprochées. Par exemple, les photographies révèlent comment Velarde a imité, sur la céramique, les craquelures de la peinture dorée visibles sur les sculptures chrétiennes en bois des XVIIe et XVIIIe siècles, ou comment elle a reproduit la couleur rouge de la bol d'Arménie, la sous-couche sur laquelle la feuille de métal était appliquée sur les œuvres baroques.

Bien plus qu'une juxtaposition méticuleuse d'œuvres d'art des Andes, *Corpus* matérialise les tensions raciales, sociales, religieuses et culturelles qui perdurent dans la région. Dans son entretien avec Katie Hirsch, directrice du Halsey Institute of Contemporary Art, l'artiste nous rappelle qu'au Pérou, « le racisme est encore un outil d'oppression et d'exploitation. » Les effigies saintes de Velarde retranscrivent ces dissensions à travers un système complexe de regards, de gestes, de teints, de positions et d'attributs, faisant écho à la manière dont, d'après les mots de la propre mère de l'artiste, « le syncrétisme a sauvé la mise, avec une variété significative de nuances ». En nommant les groupes indigènes qui ont produit les céramiques auxquelles elle fait référence, Velarde parvient à rendre *Corpus* à la fois personnel et collectif, le résultat de son héritage.

Louise Deglin



UN CAFÉ AVEC



SINTA RIDWAN



Borobudur, Indonésie
© Manya Krishnaswamy
Page précédente : Sinta Ridwan
© indonesiakaya.com | Dr. Tompi



Sinta Ridwan

un café avec

Nous avons pu discuter avec Sinta Ridwan à la faveur d'une rencontre Zoom entre Paris et Jakarta. Sinta Ridwan est une philologue et archéologue indonésienne qui œuvre à la reconnaissance du patrimoine historique hindou et bouddhique indonésien. Elle milite également pour l'ouverture de disciplines comme l'archéologie, l'histoire ou l'histoire de l'art vers de nouveaux horizons. En parallèle d'une thèse de doctorat, elle développe des projets qui vont des séries documentaires à l'animation, en passant par la mode, l'industrie créative, l'éducation... D'une certaine façon, Sinta représente une nouvelle génération de chercheur·se·s qui proposent des solutions innovantes pour parler de culture et d'héritage.

Vous vous décrivez comme une philologue. Pouvez-vous nous en dire plus sur cette science, et comment elle s'inscrit dans l'archéologie ?

La philologie est l'étude des langues et des écritures. En Indonésie, la philologie en tant que discipline ne s'est développée qu'il y a 10 ou 15 ans. Quand j'ai commencé à étudier la philologie en 2008, peu d'établissements secondaires proposaient un enseignement dédié et j'ai dû me rendre dans la seule université qui enseignait la discipline, à Bandung, sur l'île de Java. Pour choisir entre la philosophie, la littérature, l'anthropologie, l'archéologie et la philologie, j'ai tiré au sort et la philologie l'a emporté.

Après la philologie, j'ai continué mes études avec une formation en archéologie, car les philologues se limitent à l'examen des écrits. Personnellement, je voulais être en mesure d'étudier tous les types d'inscriptions, y compris celles gravées dans la pierre et le métal, ou sur l'architecture. Les écrits indonésiens font partie de la tradition, ils sont partout. Les deux disciplines sont en quelque sorte indissociables : l'archéologie représente la partie matérielle de l'étude, et la philologie, la partie littéraire.

Qu'est-ce qui vous a attirée dans ce métier, vers ces arts, au départ ? Qu'est-ce qui nourrit votre pratique professionnelle aujourd'hui ?

Je suis tombée amoureuse de la philologie à cause de l'*aksara*, une écriture indonésienne qui vient de la *brahmi*, une écriture indienne qui a été adaptée en Indonésie à l'époque hindoue et bouddhique, au début de l'ère chrétienne. Dans cette discipline, une majorité des expert·e·s sont étranger·ère·s. Beaucoup de manuscrits indonésiens se trouvent d'ailleurs hors du pays (à l'École française d'Extrême-Orient à Paris, à la British Library à Londres, à l'université de Leyde aux Pays-Bas...). Par exemple, il y a une spécialiste de la British Library experte en melayu, des experts aux Pays-Bas et en Australie qualifiés en javanais ancien, ou encore un spécialiste allemand de l'écriture batak qui enseigne à Hawaï. Il y avait là un changement à opérer.

Le manque de spécialistes s'explique aussi par la grande diversité des langues indonésiennes, qui se déclinent en une multitude de dialectes régionaux et de variations historiques. Cela signifie que nombre de langues ou écritures n'ont pas d'expert·e·s qualifié·e·s. En Indonésie, il y a environ 700 langues locales, et 40 *aksara* différentes. De plus, beaucoup d'études consistent en de simples traductions et non pas en analyses approfondies de textes qui pourraient intéresser le grand public. Les manuscrits et les écrits servent à étudier l'histoire. Je trouve cela passionnant et je voulais être capable de lire ce qui se cache dans l'écriture *aksara* : des questions économiques, politiques, religieuses...

Aujourd'hui, seule une dizaine de manuscrits indonésiens sur des millions sont utilisés pour leurs données historiques et pour la recherche.

Vous êtes sur le point de sortir un documentaire consacré au Candi Borobudur, le plus grand monument bouddhique du monde, inscrit au patrimoine mondial de l'UNESCO. Pouvez-vous nous en dire plus ?

En 2020, les membres de l'UNESCO ont envoyé une requête au gouvernement indonésien afin qu'il réalise une étude sur l'impact du tourisme sur le site de Borobudur. En effet, chaque année, le site est endommagé par le passage de quelque 40 millions de visiteur·euse·s. Suite à cette alerte, cinq ministères indonésiens ont créé un vaste programme de sauvetage de Borobudur. Il comprenait la sensibilisation des visiteur·euse·s à la fragilité du monument, l'éducation des communautés locales à sa valeur historique, ainsi que la réalisation d'une série documentaire financée par la direction générale de la culture. J'ai été choisie pour faire partie de l'équipe du documentaire en tant que chercheuse et j'ai écrit les scripts initiaux du premier et du deuxième épisode. La série a ensuite été tournée en octobre et novembre 2021 et devrait sortir prochainement.

Quelle est la relation entre la population indonésienne, majoritairement musulmane, et son ancien héritage hindou et bouddhiste ? Quel impact cela a-t-il sur votre travail ?

De nombreux·ses Indonésien·ne·s ne reconnaissent plus le lien entre les systèmes religieux et les objets qui leur sont associés. Les monuments ne sont plus appréhendés comme bouddhiste ou hindou car ils sont considérés comme des structures mortes ou des objets inanimés. Comme la majorité des Indonésien·ne·s sont musulman·e·s, les anciens sites du patrimoine hindou et bouddhiste sont perçus comme des reliques lointaines, et sont principalement visités en tant que lieux de tourisme, très peu de personnes s'y rendent réellement pour pratiquer leur culte. Moi-même, parce que j'ai reçu une éducation musulmane depuis mon enfance, j'ai parfois du mal à aborder les sites du patrimoine hindou et bouddhiste. Ces lieux et monuments exigent que je comprenne bien ces religions anciennes. Il peut être difficile de trouver des sources pertinentes, mais j'ai fait l'effort de tout apprendre en partant de zéro.

De plus, nous devons nous appuyer sur des études réalisées par des expert·e·s étranger·ère·s pour connaître cette partie de notre patrimoine. Les dernières recherches importantes ont eu lieu des années 1960 aux années 1990, à l'exception de quelques spécialistes qui ont poursuivi les travaux de leurs prédécesseur·euse·s, comme Andrea Acri ou Arlo Griffiths. Un creux s'est créé.

Quels sont les obstacles que vous rencontrez dans votre travail ?

Je pense que le plus grand obstacle est la quasi absence de spécialistes actif·ve·s de l'Indonésie avant le XVIe siècle dans le pays à l'heure actuelle [l'Islam se répand en Indonésie à partir du XVIe siècle, ndlr]. Même les archéologues sont fortement influencé·e·s par l'anthropologie socioculturelle, ce qui signifie qu'ils·elles étudient souvent les périodes récentes. Il y a une énorme pénurie de projets de recherche sur le patrimoine de l'Indonésie avant le XVIe siècle, et les jeunes générations s'intéressent de moins en moins à ces périodes antérieures. Par conséquent, je manque souvent d'un·e interlocuteur·rice avec qui échanger des idées, et j'ai du mal à trouver le bon mentor pour ce domaine d'expertise.



Temple Jalatunda à Mojokerto, Indonésie (détail)
© courtesy de Herstori



Séance de photos pour Herstori. Temple Jalatunda à Mojokerto, Indonésie
© courtesy de Herstori

Vous lancez un projet ambitieux et inspirant appelé Herstori, qui vise à valoriser les récits des femmes indonésiennes en combinant l'histoire de l'art, la mode, le patrimoine et l'éducation. Pouvez-vous nous en dire plus ?

J'ai rencontré la créatrice de mode Nina Nugroho lorsqu'elle m'a demandé si son fils pouvait m'accompagner pour un stage d'apprentissage. Il étudiait l'histoire, et je l'ai emmené dans différents musées pour qu'il puisse avoir un aperçu de ce qu'est le travail de conservateur. Il a ensuite vu une vidéo sur moi, réalisée par Indonesia Kaya, une plateforme culturelle indonésienne, et par le Dr Tompi, chirurgien et réalisateur, sur la manière d'intégrer l'histoire et l'archéologie dans les industries créatives en utilisant des jeux vidéo, des bandes dessinées, des animations, des chansons, etc. pour susciter l'intérêt des jeunes générations pour le patrimoine culturel ancien. En voyant cette vidéo à son tour, Nina, qui travaille dans le secteur de la mode et dirige un atelier d'émancipation des femmes à Jakarta, m'a dit : « Et pourquoi pas la mode ? ». Et c'est ainsi que je l'ai invitée à collaborer dans un projet qui relie l'archéologie indonésienne à la mode et à l'émancipation des femmes.
Les personnages historiques féminins forts sont absents des récits enseignés en Indonésie aujourd'hui. Avec Herstori, nous utilisons des tissus traditionnels pour créer une mode moderne. Nous nous inspirons de l'iconographie des anciennes représentations de femmes sur les statues, les sculptures et les manuscrits indonésiens pour créer les motifs, dans l'espoir d'inciter les femmes indonésiennes d'aujourd'hui à s'inspirer de ces figures historiques. Nous avons décidé de nommer le projet Herstori, comme une antithèse de l'histoire au masculin ["his" story, ndlr].

Nina est propriétaire d'une marque de vêtements musulmans, ce qui rend la collaboration pleine de défis car nous utilisons des figures de l'époque hindoue et bouddhique sur des vêtements musulmans, comme le hijab. Nous sommes prêts à déconnecter les vêtements et les motifs des croyances. Le résultat de notre collaboration, outre le produit lui-même, est d'éduquer les gens sur la littérature et l'histoire. Pour ce faire, nous avons créé un livre électronique mensuel qui raconte l'histoire de chaque personnage féminin qui a inspiré nos créations. J'espère que Herstori et d'autres projets pourront aider la jeune génération à comprendre sa culture à travers des médias qui lui sont familiers. L'objectif principal d'Herstori n'est pas de vendre de la culture, mais de diffuser la connaissance dans les nouveaux médias.

Et ce n'est pas votre seul projet en cours…

Je travaille sur un autre projet dédié aux *aksara*. Mon objectif est de créer un musée qui présentera les écritures indonésiennes afin de souligner le niveau extraordinaire de développement de l'alphabet dans ce pays. Les écritures anciennes que l'on trouve dans les manuscrits et les inscriptions présentent de nombreuses variantes cependant, une personne qui est allée à l'école n'aura pas connaissance de plus de dix caractères *aksara*. Je voudrais changer cela et développer l'apprentissage des écritures anciennes pour les enfants. La première chose à faire est de présenter ces langues et ces formes d'écriture de manière attrayante par le biais des médias utilisés par les jeunes. C'est pour cette raison que je travaille sur une série en film d'animation intitulée Pranaya. L'histoire est inspirée de la célèbre épopée du *Ramayana*. Je trouve intéressant de retranscrire des récits traditionnels que l'on retrouve sur des sculptures de temples ou des manuscrits anciens, dans l'industrie de l'animation.

Il existe encore aujourd'hui de nombreux clichés concernant le domaine de l'archéologie. La profession évolue-t-elle en Indonésie ?

Les jeunes générations en Indonésie connaissent principalement l'archéologie à travers le manga *One Piece*, tandis que les générations plus âgées ont connu Indiana Jones. Mais notre réalité d'archéologues est différente. En Indonésie, les chercheur·se·s travaillent généralement pour le gouvernement, et sur 40 diplômé·e·s en archéologie chaque année, très peu continueront par la suite car archéologue est encore un métier dont il est difficile de vivre. J'espère que les projets que j'entreprends apporteront des changements et créeront de nouvelles façons d'aborder l'archéologie. Je fais beaucoup d'efforts pour développer des projets interdisciplinaires en collaboration avec les industries créatives. J'aime travailler sur des documentaires, et j'espère développer des films de fiction, des musées virtuels, des jeux vidéo, etc. Mon objectif est de faire connaître l'histoire et la culture indonésiennes et d'introduire ces disciplines dans les nouveaux médias. D'un côté, j'écris pour des entreprises, de l'autre je rédige des articles universitaires. Je veux créer un pont entre le monde de la création et le monde académique. Il y a encore beaucoup de dépréciation mutuelle, voire de sarcasme, entre eux, mais je crois que l'avenir se trouve là, au milieu.

Johan Levillain et Agathe Torres

Sinta Ridwan
sintaridwan.com
Instagram | sintaridwan
YouTube | sintaridwan



Séance photo pour Herstori. Temple Jalatunda à Mojokerto, Indonésie
© courtesy de Herstori



Sinta Ridwan



PRENDRE L'ESPACE

Six continents ou plus, Palais de Tokyo




Herb_Museum_Paris
P00253835
HERB_MUS_PARIS
Herb_Museum_Paris
P00283850
26
NOUVELLE-HOLLANDE. (Nouvelle Galles du Sud.)
JEUNE FEMME DE LA TRIBU DES CAM-MER-RAY-GAL.

exposition

« Six continents ou plus » est ce qu'on pourrait appeler un patchwork d'imaginaires artistiques. Envisagée comme une saison, cette méga-exposition, puisqu'elle en réunit six, donne une place à chaque artiste dans un musée pensé comme un monde sans frontières et sans épicentre. Les espaces et les thématiques se répondent, à l'image d'un monde façonné comme un lieu à géographie variable, où les idées et les cultures circulent à l'échelle des continents. Un monde idéal qui ne se construit pas pour autant sans heurts et sans violence, empreint de son passé. Chaque exposition a sa zone dédiée, et l'ensemble se lit comme une juxtaposition connectée d'œuvres et d'artistes. Et, comme on l'aura compris, tou·te·s les artistes sont de nationalités différentes, venu·e·s de continents différents.



Si chacun·e s'empare d'un sujet qui lui est propre, les installations sont en résonance : convergence des luttes, colonisation et colonialisme, perte ou définition d'identité, réclamation et reconquête de territoires, identification propre, appropriation, ouverture, lutte des classes, devoir de mémoire, volonté de disruption... Six continents à traverser avec des thématiques aussi complexes et des réponses aussi diverses, c'est long, c'est même éprouvant par moment. Pour autant, laisser l'espace à des artistes qui donnent libre cours à leurs propos et opinions, c'est s'efforcer de réfléchir. Réfléchir à des concepts politiques, sociaux, sociétaux, anthropologiques ou géographiques que l'on peut avoir encore du mal à appréhender. C'est encore cela, peut-être, que l'on peut demander au musée aujourd'hui.

Maya Mihindou, vue d'exposition *Sarah Maldoror : Cinéma Tricontinental*, Palais de Tokyo, peinture murale et dessin (détail)
Courtesy de l'artiste, photo : Agathe Torres
Page précédente : Jonathan Jones, étude pour *Sans titre (territoire originel)*, 2021, estampes historiques, objets, broderies par Shabnam Mukhi, Lida Heidari et Rabia Azizi.
Courtesy de l'artiste.



Aïda Bruyère, exposition *Never Again*, saison « Six continents ou plus », Palais de Tokyo. Photo : Aurélien Mole

Accessibilité. Rime souvent avec privilège : l'accès à l'ascenseur social, l'accès à la culture, l'accès à certains espaces réservés, l'accès au pouvoir, l'accès à l'éducation... L'accès à un monde idéal et comment y arriver, cristallise assez justement les questions que se posent beaucoup d'artistes exposé·e·s. Dans *Never Again*, Aïda Bruyère, artiste française ayant grandi au Mali, délivre l'accès à l'espace de la boîte de nuit, en recréant l'ambiance des clubs dansants de Dakar qu'elle a fréquentés. L'espace matérialise un endroit sûr où les femmes ont la liberté d'évoluer en sécurité. Il symbolise aussi une sphère où le corps est libre, en référence à la fois aux épisodes de confinement et à celui de l'injonction corporelle. Au mur, un corps de femme emplit la pièce, et vient s'opposer à l'idée précédente, faisant écho aux stéréotypes des représentations corporelles qui tapissent ces endroits de sociabilité, des clichés qui se répondent et se contredisent entre culture dominante et contre-culture. Sur un sol jonché de prospectus qui décrivent une programmation musicale entièrement féminine, l'installation d'Aïda Bruyère souligne les contraires et la pluralité dans l'expression de l'identité qui se fabrique parfois en contre-réaction, parfois en résonance face aux modèles établis.

Changement de décor dans l'espace suivant. Maxwell Alexandre, artiste brésilien ayant grandi à Rio de Janeiro, se prête à l'exercice de la mise en abyme. Dans un dédale de draps blancs — une couleur qui n'est pas anodine, puisqu'elle symbolise le fait que la population blanche est numériquement supérieure à toutes les autres au sein des espaces de culture —, il plonge le·la spectateur·trice face à sa propre position de

Maxwell Alexandre, exposition *New Power*, saison « Six continents ou plus », Palais de Tokyo.
Photo : Aurélien Mole

public de musée. Un espace d'exposition factice qui rappelle que si l'on est au musée, on est déjà d'un certain côté de la barrière. Le privilège existe et Alexandre souligne la nécessité pour une population racisée d'occuper l'espace physiquement. Le face-à-face force l'interrogation : comment repenser la diffusion de la culture ? Qu'est-ce que la culture, d'ailleurs ? L'art d'Alexandre lui-même s'exprime rarement dans les musées, mais plutôt dans des performances de rue. Les barrières, l'agent de sécurité, le policier, le public mixte qui occupent les draps suspendus redéfinissent les codes des espaces de culture. Les toiles brutes créent un parcours sans sens unique. À l'inverse des tableaux derrière leurs cadres, les œuvres sont proches, accessibles, touchables, comme le linge qui sèche sur un fil, triviales et familières. Le contraste, c'est aussi de regarder son propre reflet, passif et placide, face à la violence de ce que conte l'installation, dans le contexte tout particulier du musée. Sous-tendues dans certains détails, d'autres questions sont soulevées : qu'est-ce qui est donné à voir au musée, et comment le musée s'est construit historiquement selon une histoire de l'art euro-centrée et blanche ?





Jonathan Jones, exposition *sans titre (territoire originel)*, 2021, Palais de Tokyo.
Photo : Aurélien Mole

[illegible] fleur jaune de [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible]

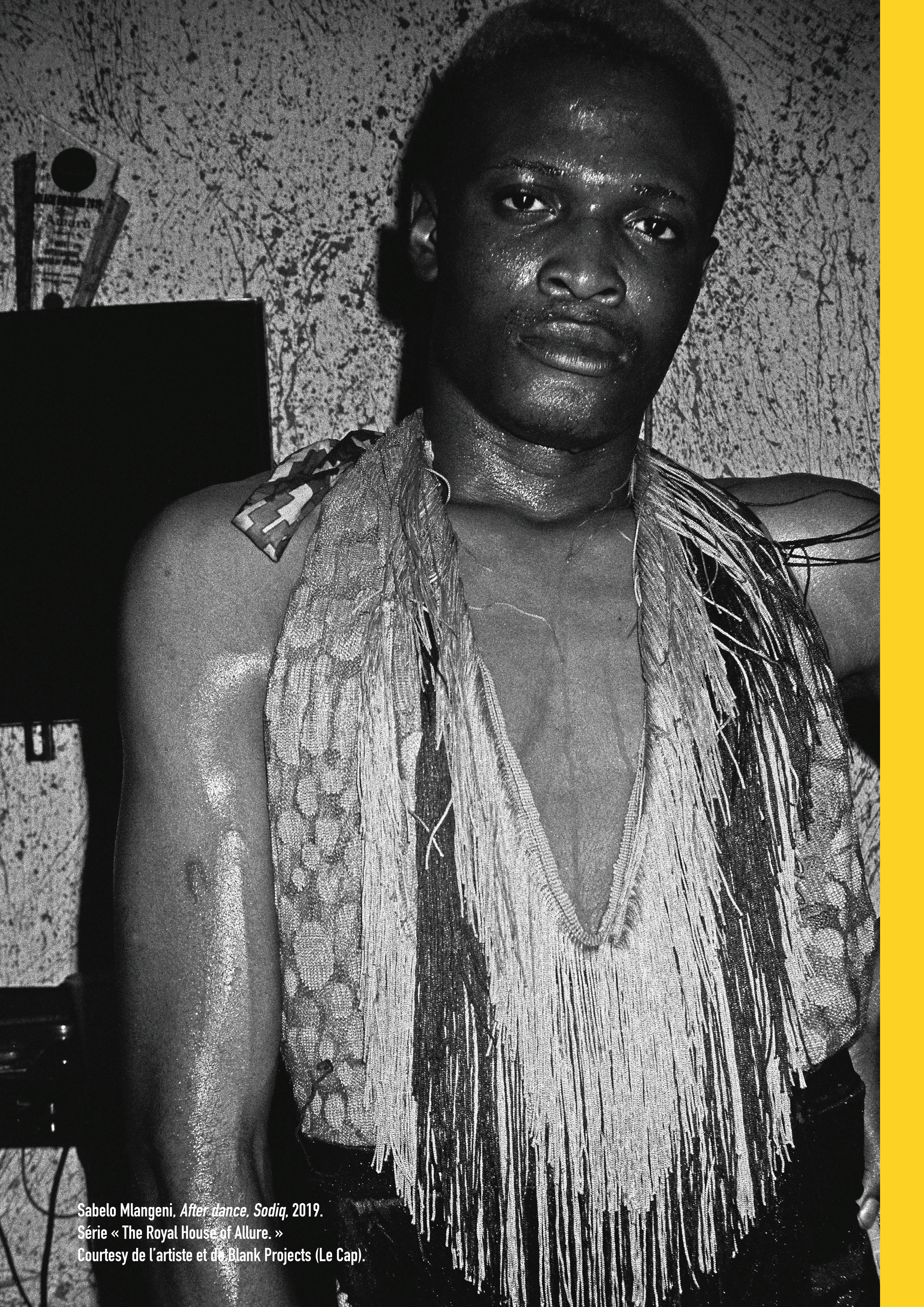
de 3 et 4 p [illegible] il croit

dans Saint Thomas

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible]



Sabelo Mlangeni, *After dance, Sodiq*, 2019.
Série « The Royal House of Allure. »
Courtesy de l'artiste et de Blank Projects (Le Cap).

Pluralité. De matières, de discours, d'origines, de flux. Sur un pupitre qui semble long d'un kilomètre, s'étale l'installation de Jonathan Jones, artiste australien, qui consiste en un étal de broderies de fils noirs sur fond blanc, fabriquées à la main par des groupes de réfugiées et migrantes à Sydney. Ces tableaux de fils reproduisent, au détail près, les photographies d'un fonds d'archives : des herbiers de plantes australes, inventoriées à l'issue d'une campagne d'expédition scientifique française au XIXe siècle. Ces archives sont conservées dans divers musées et collections en France. L'objet final, cette broderie, contient plus de récit historique que de fil. Cette « photographie » brodée reproduit l'extrait d'archive à l'identique : on y voit donc la plante, cueillie en Australie, la note d'époque de collecte, le code-barre contemporain de la feuille scannée, mais aussi la main qui a brodé, à Sydney.

Ce fil qui, dans ses aller-retour, semble imiter le fil du temps et les allées et venues de l'objet. La technique même de la broderie faite main, lente et fine, qui reproduit le scan avec ses ratures, ses défauts, semble en opposition avec l'idée de l'instantané du cliché, et souligne, comme le bord en dentelle, le voyage de l'objet entre Europe et terres australes. Dans ce condensé d'histoire, tout se mêle en un coup d'œil : l'origine, la plante, sa collecte, sa conservation, son extraction soumise à autorisation, sa reproduction. Alors qu'on tente de suivre le méli-mélo historique de l'objet, Jones, par cette création, synthétise presque toutes les problématiques que peut évoquer l'exposition : l'identité, l'expropriation, le déracinement, l'accessibilité, la reconstruction identitaire, la colonisation, les traditions artistiques, le syncrétisme technique...

Chez Michael Armitage, artiste kényan, la matière aussi est politique puisqu'il utilise, en lieu et place de la toile classique tissée, des écorces d'un arbre, le lubugo, pour peindre. Cette technique est celle du peuple Baganda en Ouganda. Ses tableaux aux couleurs pastel ont des allures de toiles impressionnistes, un mélange encore une fois de référentiels visuels. L'iconographie relaie le message politique, puisque les scènes dépeignent des événements en lien avec l'actualité de l'Afrique australe. Une façon pour l'artiste de multiplier les niveaux de sens.

Identité. Résonne avec déconstruction, avec multiple. Pour Maya Mihindou, artiste née au Gabon et travaillant en France, identité rime aussi avec mémoire. Les illustrations didactiques de l'artiste s'efforcent de restituer la mémoire de certains personnages qui n'ont pas eu la place qui leur revenait dans les récits historiques dominants. Une façon de reconstruire l'histoire *a posteriori*, de redonner dans le présent une place à ceux dont les faits et les opinions n'ont pas été relayé·e·s. L'identité se construit aussi dans la mémoire collective : déconstruire c'est aussi reconstruire en remplissant les vides de l'histoire, en complétant l'histoire coloniale et post-coloniale.

Pour Sabelo Mlangeni, artiste sud-africain, la recherche d'identité est celle des opprimé·e·s contemporain·e·s, une recherche bien ancrée dans le présent. Dans un travail photographique en noir et blanc, il s'immisce dans l'exploration identitaire et territoriale - l'un peut-il aller sans l'autre ? - des communautés gays noires de Lagos, au Nigéria, là où s'identifier correspond à un fait bien réel, au sein de ces communautés marginalisées et vulnérables mais solidaires. Dans *A World of Illusions*, une installation cinématographique triptyque, Grada Kilomba, artiste portugaise, questionne l'omniprésence de l'identité blanche dans les représentations classiques. Elle tente de se réapproprier les récits de la mythologie grecque classique, afin de leur faire adopter à la fois de nouveaux corps, de nouvelles identités et de nouveaux enjeux politiques et sociaux.



Exposition *Ubuntu*, saison « Six continents ou plus »,
Palais de Tokyo.
Photo : Aurélien Mole



Dissidence. Sarah Maldoror est une réalisatrice née dans le Gers (en France) d'un père guadeloupéen. Maldoror fait ses armes en filmant les luttes de pouvoir et la libération de plusieurs pays d'Afrique lusophone (Angola et Guinée-Bissau). Dans l'exposition, l'espace est partagé entre des extraits de ses films, des dialogues de la réalisatrice avec des intellectuels et des extraits de films d'autres confrères·sœur·s qui lui sont contemporain·e·s. Maldoror est une femme cinéaste noire, livrant un cinéma engagé et politique sur le territoire africain et ultramarin. Prendre la caméra est pour elle une nécessité politique.

Dans cette lignée dissidente, vient ensuite Jay Ramier, artiste né en Guadeloupe, qui intitule sa présentation *Keep the Fire Burning (Gadé défié limé)*. Au départ de sa matière artistique se trouve la musique, la genèse du hip-hop français des années 80. Ramier s'inspire de cette esthétique pour rendre hommage à diverses icônes de la révolte afro-américaine ou de l'anti-colonialisme, afin de garder leur mémoire vive. On nous rappelle que les arts se croisent, et que la musique est elle aussi politique. Dans un autre langage, Daniel Ontero Torres, artiste colombien, pour sa part, revisite les figures féminines oubliées des révoltes et mouvements de libération en Amérique latine du XXe siècle, avec l'installation *Si no bailas conmigo, no hago parte de tu revolución*, un slogan bien connu des manifestations féministes, inspiré des écrits de l'anarchiste politique féministe Emma Goldman. Ontero Torres donne naissance à des sculptures hybrides et imposantes. L'artiste zimbabwéen Kudzanai Chiurai, quant à lui, peint avec rage des pages de livres d'histoire portant des titres tels que « The Roots of White Supremacy ». Dans sa *Library of Things We Forgot to Remember*, il réécrit l'histoire qu'on a oublié de conter.

Disruption. « Qui tend à une rupture ». Les discours de tou·te·s les artistes de cette présentation sont politiques. Exposer les luttes d'aujourd'hui, c'est s'assurer qu'elles ne soient pas vampirisées par celles d'hier, et qu'elles ne soient pas figées dans le temps comme celles qui sont dans les livres d'histoire, car les combats ne sont pas finis. Décloisonner le monde, reconstruire l'identité, décoloniser les discours ne sont pas des enjeux abstraits, mais des réalités bien concrètes, qui sont en prise avec des dynamiques réelles : crise migratoire, inégalités dans la répartition des richesses, oppression des corps, territorialisation hasardeuse, éloignement de la nature, ne sont pas des mots vides de sens. Si l'exposition entend déconstruire l'espace, c'est aussi pour laisser place au terrain unifié philosophique et littéraire. Penser et repenser, c'est ce qui rassemble toutes ces voix. C'est une polyphonie où crie la révolte.

Agathe Torres

Saison « Six continents ou plus »
Palais de Tokyo, Paris
Novembre 2021 – Mars 2022

Ubuntu, un rêve lucide
Sarah Maldoror : Cinéma tricontinental
Maxwell Alexandre : New power
Aïda Bruyère : Never again
Jonathan Jones : Sans titre (territoire originel)
Jay Ramier : Keep the fire burning (Gadé Difé Limé)



Jonathan Jones, exposition *sans titre (territoire originel)*,
2021, Palais de Tokyo.
Photo : Aurélien Mole



PIPES SCULPTÉES ET MATÉRIAUX SACRÉS

dans le monde mississippien

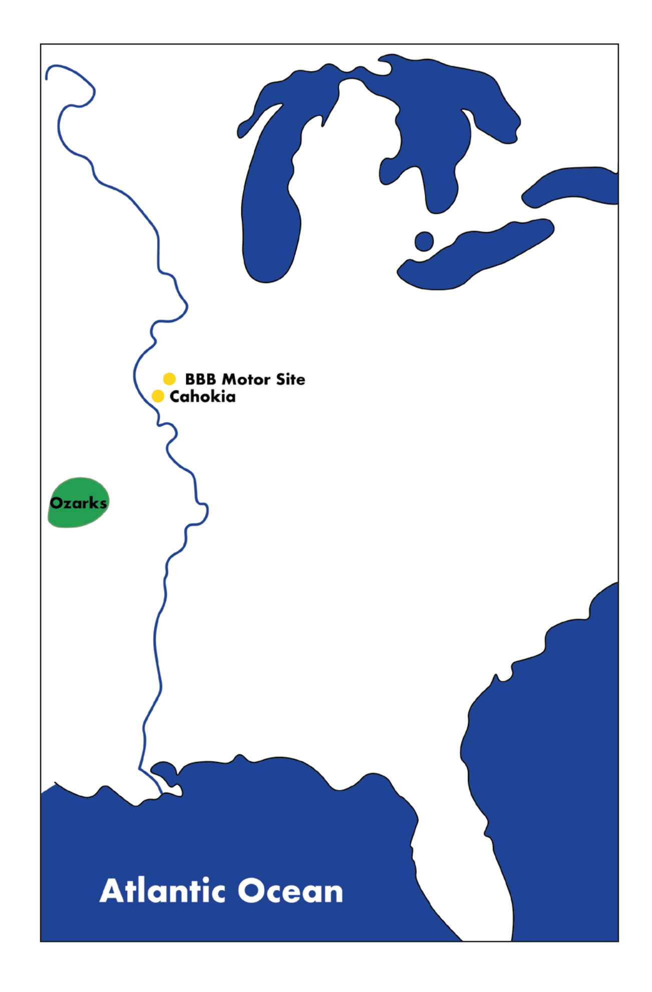
Avec ses teintes rousses et polies et ses deux grands yeux perçants, la pipe sculptée que les archéologues appellent « Big Boy » attire l'attention (Fig. 1). Trouvée dans une tombe sur le site de Spiro, dans l'actuel Oklahoma (États-Unis), cette figure profondément méditative, ses détails et sa matérialité, ont beaucoup à nous raconter.

Haut de plus de 23 cm, le personnage est penché en avant, jambes croisées, les cheveux enroulés en un chignon et une large tresse tombant sur l'épaule. Sur son dos, il porte un manteau sur lequel des éléments sont cousus. Il porte, en outre, des boucles d'oreilles à visage humain et un collier de perles de coquillages autour du cou. Sur son front, il arbore un couvre-chef plat avec une bordure en relief, peut-être le support d'une petite plaque de cuivre. Des traces d'ocre rouge sont encore visibles à la surface de l'objet qui, comme l'indique sa taille, pourrait avoir été une sculpture transformée en pipe par la suite. Deux trous sur son dos témoignent de cette utilisation rituelle ultérieure : le trou du haut servait probablement à contenir des feuilles de tabac séchées et écrasées, et celui du bas à inhaler la fumée qui s'en dégageait. Toutes ces caractéristiques et son usage rituel ont conduit les archéologues à identifier ce personnage comme Morning Star ou Red Horn, deux noms utilisés pour désigner un personnage mythologique qui occupait une place religieuse importante chez les communautés amérindiennes de la vallée du Mississippi et du sud-est des États-Unis actuels. En fait, Red Horn est un protagoniste central dans les histoires orales des descendants des peuples Báxoje et Ho-Chunk d'Amérique du Nord.

Les pipes sculptées comme « Big Boy » abondent dans les sites de la vallée du Mississippi. Elles sont issues d'une tradition artistique que les archéologues appellent la culture mississippienne, située approximativement entre l'an 800 de notre ère jusqu'aux multiples vagues d'invasions menées par les Européens au XVIIe siècle. D'un point de vue géographique, l'étiquette couvre un vaste territoire allant du nord de la vallée du Mississippi jusqu'au sud-est. Au cours du XIXe et au début du XXe siècle, de nombreux sites mississippiens ont été ravagés par des archéologues amateurs et endommagés dans le cadre de travaux publics. Certains sites archéologiques portent encore le nom de ces entreprises de travaux publics, comme le site BBB Motor à Cahokia, dans l'actuel Illinois.

Les sites mississippiens et leurs tertres caractéristiques ont à la fois enchanté et intrigué les chercheurs en raison de leur histoire ponctuée de vandalisme, du manque de documents écrits les concernant et de la quasi absence d'architecture. Autrefois, la région était constellée de constructions en bois d'apparence austère. Les architectures en bois ont disparu, et cela a valu le surnom de « constructeurs de tertres » aux architectes de ces bâtis : une façon aussi de dévaloriser les pratiques de construction mississippiennes, ainsi que leur utilisation et leur valeur historique.[1] Les tertres (Fig. 4) sont des plateformes en terre qui servaient de fondations aux structures en bois. Elles étaient elles-mêmes constituées de vestiges d'anciens bâtis, et beaucoup d'archéologues ont cru y trouver des trésors enfouis. Parmi les bâtiments types qui surmontaient les monticules, on trouvait les temples, les huttes de sudation, les maisons du conseil et les structures

Page précédente :
Fig. 1 | Pipe « Big Boy »
© Courtesy of the University of Arkansas Museum Collections



mortuaires. Malgré la disparition de ces structures due à la mauvaise conservation des matériaux organiques dans la région, d'autres cultures et pratiques artistiques peuvent fournir des indices essentiels sur la vie et la religion sur ces sites, un aspect qui a été pratiquement écarté par les historiens de l'art.

Le corpus le plus célèbre de pipes sculptées provient du site de Cahokia, dans l'actuel Illinois (Fig. 2). Située près du fleuve Mississippi, Cahokia était l'une des plus grandes villes indigènes d'un réseau de communautés du Mississippi, qui s'étendait sur la moitié orientale de l'Amérique du Nord. Cahokia a prospéré de 900 à 1200 de notre ère, et son plan urbain était centré sur une grande structure de terre surélevée à deux niveaux, aujourd'hui appelée Monks Mound. Ce nom moderne est né de l'utilisation de la structure par un groupe de moines trappistes qui a occupé le site de 1735 à 1752. Au sud de ce « monticule des moines » se trouvait un vaste espace ressemblant à une place, qui permettait de rassembler la communauté pour des cérémonies somptueuses ou des jeux rituels comme le chunkey. Au chunkey, les joueurs lançaient un disque sur un grand terrain d'herbe et tentaient ensuite de planter des lances là où le disque atterrissait. Parmi les autres caractéristiques urbaines de Cahokia, citons un système d'irrigation complexe avec des réservoirs construits, une installation circulaire de poteaux en bois en lien avec le cycle solaire, et une palissade de bois séparant les quartiers des élites et les espaces rituels des autres zones d'habitation, qui courait depuis le centre ville.

Une ville comme Cahokia est le témoin des réseaux sophistiqués que les peuples autochtones ont mis en place pour accueillir de larges populations. Vers 1200

Fig. 2 | Carte schématique des principales localisations mentionnées dans l'article



Fig. 3 | Pipe représentant un joueur de chunkey
© Courtesy of the Saint Louis Science Center

de notre ère, de grands centres régionaux ont commencé à apparaître ailleurs dans l'est de l'Amérique du Nord, notamment sur des sites comme Moundville, Spiro et Etowah. Les rivières irrigaient les plaines rendues fertiles et fournissaient un moyen de transport aux communautés mississippiennes. Au bord du fleuve Mississippi, Cahokia bénéficiait de vastes réseaux commerciaux la connectant aux autres communautés indigènes situées sur ce même réseau aquatique. Ce contact avec les autres communautés, on le retrouve dans l'art. Par exemple, on trouve des pendentifs portés par des individus à Cahokia sculptés dans des coquillages de la côte du Golfe, et l'imagerie apparaissant à Cahokia apparaît également sur d'autres sites mississippiens comme Etwoah dans l'actuel État de la Géorgie.

En raison des similitudes apparentes entre les sites mississippiens, les chercheurs ont dans un premier temps considéré à tort que leurs croyances religieuses, leurs cérémonies et leur art étaient similaires.[2] Plus récemment, cependant, l'archéologue Vernon James Knight Jr. nous a poussés à voir le monde mississippien comme un réseau religieux dans lequel un ensemble d'êtres sacrés étaient adorés. Chaque site entretenait des relations uniques avec ces diverses figures, comme Cahokia qui était dévouée à la Terre Mère. D'autres, comme Spiro, privilégiaient le culte à la figure de Red Horn. L'analyse de Knight des réseaux religieux et des croyances chez les Mississippiens corrobore la diversité des pipes sculpturales en pierre rouge retrouvées sur ces sites.

Les pipes sculptées en pierre rouge reflètent les complexités des religions et des cultures mississippiennes. Elles sont les témoins de réseaux religieux qui s'étendaient sur tout le paysage nord-américain car nombre de ces objets étaient dédiés à des figures sacrées spécifiques. Dans un essai publié en 2015, l'archéologue Thomas Emerson évoque ces réseaux liés à la Terre Mère à Cahokia, où cette divinité était particulièrement vénérée en raison de la richesse de ses terres cultivables.[3] En effet, il existe une série de sculptures cahokiennes en pierre rouge qui représentent une jeune femme dans diverses activités agricoles. Une femme agenouillée, connue sous le nom de Figure de Birger, enfonce une houe dans le dos d'un serpent à tête de félin qui s'enroule autour de ses genoux et de son postérieur. La queue du serpent rampe sur le dos de la femme et se transforme en une liane de calebasses. Une autre sculpture, provenant d'un complexe de temples du XIIe siècle, représente une femme assise derrière un panier, probablement utilisé pour le tissage ou le stockage de ballots de textiles.[4] Dans la religion cahokienne, la Terre Mère est incarnée par des représentations de fertilité, d'agriculture et de tissage, comme en témoignent ici l'utilisation d'une houe, l'image de la terre serpentine labourée ou encore la référence aux paniers et aux textiles tissés. Dans les traditions orales siouanes ultérieures de la même région, la Terre Mère est connue sous de nombreux noms qui font référence à ces caractéristiques, notamment Mère Étoile du Soir, Mère Lune, Femme Araignée, Mère Maïs et Femme Serpent.

Outre la Terre Mère, les sculptures en pierre rouge représentent aussi des figures masculines, notamment des « Big Boy », des joueurs de chunkey et des chefs religieux. Observons un joueur de chunkey de style cahokien, qui est coiffé d'un chignon comme Red Horn et porte un collier de perles autour du cou (Fig. 3). Son visage semble stoïque, flanqué de grands ornements d'oreilles. Le joueur paraît concentré, sur le point de lancer la pierre de chunkey qui se trouve sur son côté droit, tandis que de sa main gauche il tient un bâton en bois. La plupart des représentations de chunkey illustrent le dynamisme du jeu, avec des joueurs en position de course, de jet de lance, ou pris dans l'élan de lancer le disque ; ici, la pose stable et reposée est surprenante pour le sport animé qu'est le chunkey. Enfin, une sculpture de chef religieux provenant de

Cahokia dévoile un autre type de figure masculine sacrée. Le chef tient un hochet dans sa main droite et un serpent est enroulé autour de son cou. Emerson interprète cette sculpture comme une élite en transe.[5] Ces trois figures sont les représentations que l'on trouve en contexte religieux à Cahokia.

Ces figures sculptées, qu'elles soient masculines ou féminines, sont toutes en position agenouillée et présentent deux orifices à l'arrière permettant d'insérer des tuyaux. De nombreuses sculptures représentent des chefs religieux en pleine transformation : leur visage et leur corps sont déformés afin d'accentuer la transe narcotique dont ils font l'expérience. Cette iconographie est en lien avec l'usage de l'objet, qui servait à fumer du tabac ou des substances hallucinogènes. Les Cahokiens utilisaient les pipes de manière quotidienne dans leur vie religieuse. Une telle diversité dans la représentation de ces pipes sculpturales, cependant, soulève une question : y avait-il des groupes religieux distincts à Cahokia, qui vénéraient différentes figures sacrées, ou bien les groupes religieux étaient-ils équipés de plusieurs types de sculptures à utiliser en fonction du contexte rituel ? La sculpture de la Terre Mère au panier a été retrouvée dans la même structure que celle de la Terre Mère à la houe, ce qui corrobore l'hypothèse que chaque bâtiment dédiait un culte particulier à une figure tutélaire.

Par ailleurs, la présence séparée de sculptures masculines ou féminines peut faire allusion à des formes de culte sexuées. Les historien·ne·s et historien·ne·s de l'art ont traditionnellement délaissé les femmes de leurs études. Comme le note l'historien Lyle Koelher, cette omission est frappante car les femmes avaient un rôle essentiel dans la société notamment concernant la cosmologie.[6] De plus, elles étaient des créatrices de premier plan, et fabriquaient avec talent des paniers, des nattes, des poteries, des mocassins et des produits alimentaires, et étaient intimement liées aux cérémonies religieuses réservées aux chefs. Par exemple, l'archéologue Susan Alt décrit le rituel wa-xo'-be, au cours duquel les femmes préparaient des soins de guerre pour les nouveaux chefs religieux sur le site Emerald, aux abords de Cahokia.[7] Il n'est donc pas exclu que certains chefs religieux mississippiens aient été, en réalité, des cheffes, et que les groupes religieux aient été genrés.

Bien que leur iconographie soit disparate, ces sculptures en pierre transformées en pipes sont liées par leur matérialité. Leur observation nous permet de les comprendre de manière isolée, mais nous savons également que ces sculptures étaient faites d'une pierre similaire et utilisées dans des contextes rituels apparentés. Les Cahokiens établissaient fréquemment des liens matériels entre les objets, on le voit dans l'utilisation de la coquille, que l'on peut trouver à divers endroits du site et qui était une matière première intégrale. Les coquillages étaient incorporés dans l'argile qui servait à élever les tertres à Cahokia et permettaient de créer un lien entre ces plateformes de terre et le monde aquatique. En raison de leur présence dans les argiles de la vallée du Mississippi, ils étaient également associés aux champs de maïs. Dans les céramiques, les coquillages étaient des ingrédients clés pour stabiliser les parois des pots. L'utilisation de coquillages comme moules, dans les offrandes mortuaires, a permis de lier les sépultures au monde souterrain aquatique et, par conséquent, de relier les corps ancestraux aux plaines fertiles du Mississippi. Force est de constater que le matériau est porteur de sens pour les Cahokiens, et qu'il permettait des liens entre les différents aspects de la société : rituels, agricoles, architecturaux. Ensemble, ces activités groupées auraient « ajouté du sens et de la légitimité à la vie mississippienne ».[8]

Certains archéologues, en observant les montagnes voisines d'Ozark, constellées de



Fig. 4 | Mont-plateforme du Aztalan State Park (Wisconsin, États-Unis)
© Joshua Mayer



Fig. 5 | Figure masculine à genoux
© Metropolitan Museum of Art

grottes, sources et ressources naturelles, ont déterminé qu'il s'agissait des sites où étaient recherchés les matériaux sacrés. Les montagnes Saint-François sont constituées de filons de basalte qui jouxtent des clairières de cèdres. Or, le basalte, comme le cèdre rouge, étaient considérés comme sacrés dans la religion cahokienne.[9] Pour se procurer ces ressources, les Cahokiens se rendaient dans ces chaînes de montagnes, ce qui constituait un voyage spirituel. Concrètement, un parcours consistait à descendre dans la vallée puis gravir les montagnes. Les archéologues John Kelly et James Brown interprètent ce parcours comme un mouvement cosmique vers la Terre Mère et, ensuite, une ascension vers le royaume céleste. La présence de nombreuses grottes et de réservoirs d'eau le long du chemin aurait fait référence au monde souterrain aquatique pendant le voyage. Par conséquent, la quête de matériaux sacrés et le déplacement à travers le paysage cahokien revêtaient une signification religieuse, car on se déplaçait symboliquement à travers trois couches du cosmos.

Ces considérations symboliques quant aux matériaux et à l'espace nous aident à interpréter l'usage de la pierre rouge des pipes sculptées dans le monde mississippien. On a d'abord pensé que ces sculptures étaient faites de bauxite, une roche à fort dépôt d'aluminium qui aurait voyagé depuis l'actuel Arkansas vers le nord du fleuve Mississippi. Cependant, des études récentes ont révélé que la pierre était un type local d'argile rouge à silex densément tassé, un matériau provenant des Ozarks, la même chaîne de montagnes où les Cahokiens effectuaient leur voyage spirituel.[10] Ainsi, pour récupérer l'argile rouge, les Cahokiens ont voyagé à travers ce même paysage. Par conséquent, une fois ramenée au centre de Cahokia, l'argile rouge a elle-même effectué ce voyage sacré. Avant même que le matériau ne soit sculpté, il est déjà chargé de signification.
Une fois le matériau arrivé à Cahokia, il est sculpté. En raison de la provenance de l'argile rouge à silex et de son voyage à travers le paysage des Ozarks, le matériau était physiquement et spirituellement chargé. Dans l'esprit des Cahokiens, si l'on se souvient de l'exemple des coquillages, la matérialité de ces sculptures crée des ponts entre contextes rituels, architecturaux et croyances religieuses. L'utilisation de l'argile rouge reliait également les réseaux religieux qui existaient au-delà du centre de la ville de Cahokia. Métaphoriquement, les pipes sculptées reliaient le centre de Cahokia à sa périphérie, mais aussi Cahokia à un paysage plus vaste comprenant la vallée du Mississippi et les Ozarks. Cahokia était donc au centre de cette cosmogonie. Les sculptures de la Terre Mère résonnent avec les pipes car leur matériau a la même origine. En outre, la sculpture du héros du ciel, Red Horn, renvoie au royaume céleste, une autre dimension du parcours des Cahokiens à travers les Ozarks.

L'utilisation de l'argile rouge suggère également les qualités de transformation de ces figures sculptées et leur capacité à se métamorphoser et à prendre différentes personnalités. L'argile est une roche sédimentaire, ce qui signifie que le matériau est compacté et pressurisé pour prendre une forme durcie. Lorsque les sculpteurs cahokiens ont taillé cette matière première pour produire ces pipes, cela signifie que cette matière a subi une autre transformation. En somme, parce qu'elle provenait de la terre et qu'elle avait des propriétés mutables, l'argile de silex était le matériau parfait pour donner corps à des figures sacrées qui étaient célébrées pour leurs propriétés de transformation. Nous pouvons également imaginer le spectacle éblouissant que représente le fait de tirer sur une telle pipe. En inhalant la fumée par l'arrière, le visage du·de la fumeur·se se trouve caché. Un tel trompe-l'œil donne l'impression que l'utilisateur·rice se transforme lui·elle-même en Red Horn.

Les pipes sculptées mississippiennes racontent l'histoire complexe des religions amérindiennes et mettent en évidence la manière dont les communautés considéraient ces objets dans des lieux comme Cahokia. Leur observation minutieuse permet de dessiner les contours de réseaux religieux étendus, d'en préciser les relations entre centres d'impulsion et espaces périphériques ; de rendre compte des questions de genre qui structurent la vie religieuse ; de mesurer la part de spiritualité dans la collecte même des matériaux utiles à la fabrication des pipes. Qui plus est, de tels objets interrogent les catégories utilisées par des générations de chercheur·se·s, qui trop souvent se limitent à évoquer, sans nuances, « une » religion et culture mississippienne. Les sites mississippiens déclinent bien d'autres types de sculptures, notamment des figures masculines et féminines réunies par paire (Fig. 5), porteuses d'un discours silencieux qui reste à comprendre. Il revient aux historien·ne·s de l'art d'accorder davantage d'importance aux matériaux et aux éléments de culture visuelle des communautés mississippiennes du passé, d'en faire les témoins d'un monde qui était éminemment dynamique. À nous d'aborder ces objets libres de préconçus et de recevoir les histoires qu'ils racontent.

Anthony J. Meyer

NOTES

1 Par exemple : George R. Milner, *The Moundbuilders : Ancient Peoples of Eastern North America* (London, UK : Thames & Hudson, 2004).

2 Voir par exemple, le regroupement du *Southeastern Ceremonial Complex (SECC)* et les critiques dont il a été la cible. Vernon James Knight, Jr., « Farewell to the Southeastern Ceremonial Complex, » *Southeastern Archaeology 25*, no. 1 (2006) : p. 1-5.

3 Thomas E. Emerson, « The Earth Goddess Cult at Cahokia, » dans *Medieval Mississippians: The Cahokian World*, eds. Timothy R. Pauketat et Susan M. Alt (Santa Fe, NM: School for Advanced Research Press, 2015), p. 59-60.

4 Pour voir ces deux sculptures : http://users.stlcc.edu/mfuller/cahokia.html.

5 Emerson, « The Earth Goddess Cult at Cahokia, » fig. 7.5.

6 Lyle Koelher, « Earth Mothers, Warriors, Horticulturists, Artists, and Chiefs : Women among the Mississippian and Mississippian-Oneota Peoples, A.D. 1211 to 1750, » dans *Women in Prehistory : North America and Mesoamerica*, eds. Cheryl Claassen et Rosemary A. Joyce (Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1997), p. 211-26.

7 Susan M. Alt, « The Emerald Site, Mississippian Women, and the Moon, » dans *Archaeology of the Night : Life After Dark in the Ancient World*, eds. Nancy Gonlin et April Nowell (Boulder, CO : University Press of Colorado, 2018), p. 234.

8 Susan M. Alt et Timothy R. Pauketat, « Water and Shells in Bodies and Pots: Mississippian Rhizome, Cahokian Poiesis, » dans *Relational Identities and Other-than-Human Agency in Archaeology*, eds. Eleanor Harrison-Buck et Julia A. Hendon (Louisville, CO: University Press of Colorado), p. 92.

9 Les Cahokiens utilisaient le basalte pour fabriquer des haches et le cèdre rouge servait dans les architectures sacrées. John E. Kelly et James A. Brown, « In Search of Cosmic Power : Contextualizing Spiritual Journeys Between Cahokia and the St. François Mountains, » dans *Archaeology of Spiritualities*, eds. Kathryn Rountree, Christine Morris, et Alan A.D. Peatfield (New York, NY: Springer, 2012), p. 107-29.

10 Thomas E. Emerson et Randall E. Hughes, « Figurines, Flint Clay Sourcing, the Ozark Highlands, and Cahokian Acquisition, » *American Antiquity 65*, no. 1 (2000) : p. 79-101.

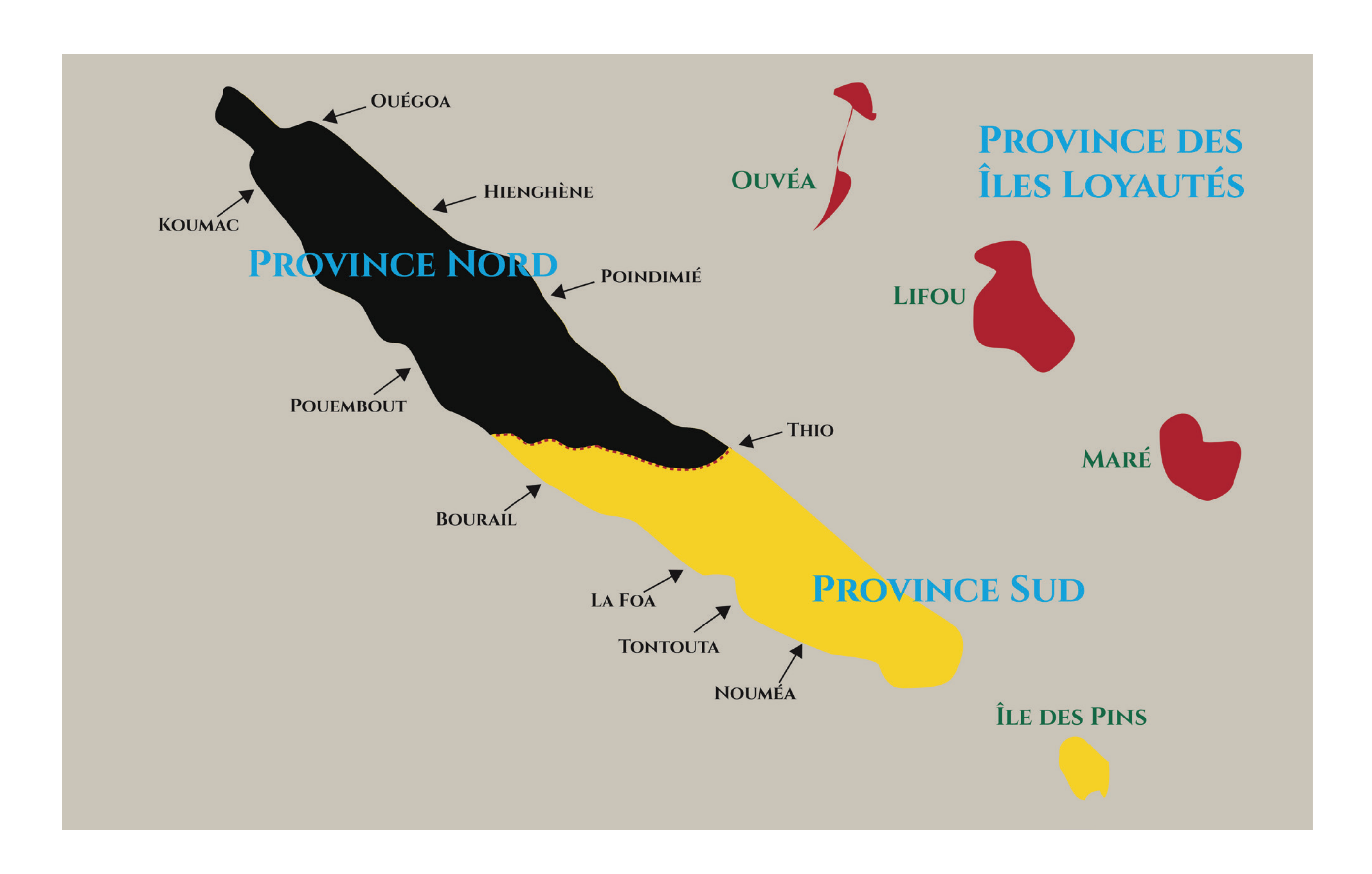


MONNAIES KANAK





Les « monnaies » sont des objets composites circulant lors d'échanges dans les mondes kanak, les populations autochtones de Nouvelle-Calédonie, dans l'océan Pacifique. Cette appellation, « monnaie », dérive de la pensée européenne en raison de l'usage qui est fait de ces objets. Pourtant, ils intègrent bien plus qu'une simple valeur économique et sont porteurs d'un fort pouvoir symbolique et social, aujourd'hui comme hier. Ces trois dimensions sont encore omniprésentes, auxquelles on peut ajouter une valeur patrimoniale pour les monnaies conservées dans des musées. Focus sur ces objets qui matérialisent les relations nouées.



QU'EST-CE QU'UNE MONNAIE KANAK?

Les monnaies kanak dites « traditionnelles » se composent d'une grande diversité de matériaux d'origine animale et végétale : des poils de roussette (chauve-souris endémique de Nouvelle-Calédonie), de la nacre et d'autres morceaux de coquillages, des os d'animaux et plus rarement humains, ainsi que des fibres de diverses essences végétales. Ces matériaux sont choisis pour leurs aspects précieux et symboliques. Par exemple, l'écorce végétale battue est constitutive d'objets de grande valeur. La roussette est aussi un animal important, car sortant à la tombée de la nuit, un moment transitoire entre le monde des vivants et celui des ancêtres. Leurs poils teints en rouge entrent dans la composition des objets précieux. Plusieurs matériaux proviennent du monde marin, qui est le monde des ancêtres

Page précédente : Fig. 1 | Monnaie kanak, Nouvelle-Calédonie, vers 1900. Éric Dell Erba © Collection du musée de Nouvelle-Calédonie

Fig. 2 | Carte de Nouvelle-Calédonie © CASOAR

dans la pensée kanak. On distingue trois parties pour ces monnaies, en suivant une description anthropomorphe (Fig. 1) : une monnaie se compose ainsi d'une « tête » – ou « bouche » –, façonnée en tressage de fibres végétales rigides, dont la forme évoque un visage, ou en bois sculpté représentant un visage de manière plus figurative (Fig. 3). Le « corps » – ou « colonne vertébrale » – de la monnaie, est constitué d'un fin chapelet de perles de coquillages ou d'os de roussette. La monnaie se termine par un « pied » – aussi appelé « bout » ou encore « sexe » – qui est le plus souvent une petite tresse de poils de roussette, à laquelle sont parfois ajoutés des coquillages ou des pendeloques de nacre. Chaque monnaie est conservée dans un étui qui peut être fabriqué en écorce battue ou en cocotier (Fig. 6). Un cordonnet en poils de roussette et un morceau d'os animal ou humain, sert à fermer l'étui. Les enveloppes de conservation des monnaies peuvent aussi prendre la forme de modèles de pirogue en bois dur ou en étoffe d'écorce.

Au sein de chaque clan ou famille kanak, un homme tient le rôle de fabricant des monnaies, les réalisant sur commande pour des contextes cérémoniels précis. La fabrication de la monnaie elle-même se scinde en plusieurs étapes : après la commande, vient la collecte des matériaux qui la constituent ; les différentes parties de la monnaie sont ensuite fabriquées séparément avant leur assemblage. Les finitions incluent un polissage des parties sculptées en bois, un travail de tressage et de nouage des fibres, ou encore une teinture des perles et de la figure de bois. Selon les observations de l'anthropologue kanak Yves-Béalo Gony, il faut environ quatre mois pour fabriquer une monnaie.

Les échanges tiennent une place importante dans les sociétés kanak. De nombreux objets ont ainsi pour rôle de circuler : c'est le cas des lames d'herminette en néphrite (hache cérémonielle en pierre verte) et des aliments, tels que le taro ou l'igname. En plus des biens matériels, les noms, les enfants ou les femmes circulent aussi entre les familles pour nouer des alliances et des relations. De telles circulations s'expliquent par le système socio-culturel kanak qui repose sur une dualité entre un lignage clanique relié à un territoire et des alliances nouées avec d'autres clans par des mariages ou des liens entre hommes. L'État colonial et son administration, après la prise de possession de la Nouvelle-Calédonie par la France en 1853, complexifient ce système, mais n'ont pas complètement empêché qu'il se reproduise et perdure. Les alliances nouées forment des « chemins » pour reprendre l'expression employée dans la région de Hienghène (côte nord-est de la Grande Terre de Nouvelle-Calédonie (Fig. 2)) : par eux circulent des objets qui irriguent les relations.

Les échanges sont pensés sur un temps long, pour créer des relations de longue durée, sur le mode de la théorie développée par l'anthropologue Marcel Mauss : un don fait à une personne appelle nécessairement un contre-don en retour. Cette logique permet le maintien de la vie sociale. Pourtant, ce qui distingue les monnaies d'autres objets échangeables, est que l'échange et la circulation sont leurs seules fonctions : elles sont spécifiquement des objets de sociabilité. C'est en cela que le terme de « monnaie » leur a été attribué. Selon l'anthropologue Patrice Godin, cette attribution serait erronée, car une monnaie a quatre fonctions principales au sein d'une société donnée : elle est un moyen de circulation, elle tient un rôle d'équivalent général pour les échanges, elle sert d'unité de compte et peut intervenir comme réserve de valeur. Cela n'est pas le cas des objets composites kanak appelés monnaies.

Les monnaies de coquillages font partie des objets les plus précieux des sociétés kanak anciennes. Il en existe différents types, quant aux longueurs, couleurs et valeurs (Fig. 4) : les monnaies noires sont les plus valorisées et sont réservées aux chefs.



Fig. 3 | Tête de monnaie anthropomorphe, Nouvelle-Calédonie, avant 1900
Éric Dell Erba © Collection du musée de Nouvelle-Calédonie

Divers systèmes de comptage permettent d'attribuer de la valeur à une monnaie : la finesse des coquillages et le soin apporté à leur taille, la technicité mise en œuvre, ainsi que la longueur du fil de perles. Cependant, la véritable valeur d'une monnaie n'est donnée que par l'usage qui en est fait ensuite et par les circulations qu'elle accomplit. Les monnaies n'interviennent en tout cas que dans des contextes cérémoniels majeurs. Ces échanges tiennent une place si importante dans les sociétés kanak que le terme de « coutume » leur est donné par métonymie, pour désigner l'ensemble des pratiques culturelles kanak. Pour Yves-Béalo Gony, « la coutume est un ensemble de valeurs, de règles, de principes et de droits qui sont structurés de façon hiérarchique et méthodique pour gérer la vie sociale, politique et économique ».

En tant qu'objets précieux – et étant des objets fragiles par leur matérialité –, les monnaies sont manipulées avec un soin extrême. Selon la division hiérarchique et genrée de la société kanak, seuls certains hommes sont autorisés à les prendre en main et à les échanger. Une division marquée entre les genres existe dans le monde kanak : les femmes avaient elles-mêmes des jupes-monnaies fabriquées à partir de fibres de bourao (une variété d'hibiscus de Nouvelle-Calédonie) qui pouvaient être portées et enroulées sur elles-mêmes pour être échangées par les femmes entre elles lors de cérémonies. En revanche, les monnaies créées et manipulées par les hommes ne sont jamais posées directement sur le sol, mais sont placées sur des nattes en fibres végétales afin d'être présentées en échange. L'enfilage de perles, qui constitue le corps de la monnaie, peut être divisé pour les échanges. Des paroles sont aussi échangées en même temps que les monnaies et les autres objets, afin d'expliquer les actes et les circonstances des échanges qui en donnent tout leur sens. Après l'échange, les monnaies matérialisent ces mêmes circonstances de leur transaction et les paroles prononcées, elles symbolisent concrètement les relations créées. Les techniques de tressage et de nouage mobilisées pour la fabrication des monnaies sont aussi symboliques des alliances qui sont nouées, entre individus et entre familles, par les échanges de ces objets et les événements liés. La monnaie elle-même, par son évocation anthropomorphe, sert d'allégorie à l'image de l'ancêtre ; elle nourrit aussi les échanges entre le monde des vivants et celui des morts, elle est un symbole de vie. Hors des échanges, les monnaies sont conservées dans le « panier de richesses », un panier regroupant l'ensemble des biens précieux d'une famille – morceaux d'étoffe d'écorce battue, des lames et colliers en néphrite, des jupes-monnaies, des ossements d'animaux liés aux ancêtres, etc. Une « monnaie-mère » reste constamment dans le panier, afin d'attirer toutes les autres. Symboliquement, elle permet d'attirer richesses et relations futures à cette famille. Ainsi, les monnaies sont transmises et circulent à la fois dans le temps et dans l'espace.

Au cours du XXe siècle, avec l'essor de l'utilisation de la monnaie papier européenne – les francs Pacifique dans l'archipel calédonien – les monnaies de coquillages sont remplacées par d'autres objets pour les échanges, notamment du tabac, des paquets de cigarettes et des billets de banque. Les nattes en fibres ont elles aussi été supplantées par des tissus imprimés et manufacturés, souvent fabriqués en Chine. Si les objets échangés sont modifiés, les gestes, les paroles et leur importance gardent toute leur pertinence. Aujourd'hui encore, lors d'événements importants, des objets sont échangés pour marquer les relations créées entre les individus et leurs ascendant·e·s. C'est le cas lors de cérémonies dans les cercles coutumiers kanak, mais aussi plus largement dans des institutions calédoniennes, qui reconnaissent aujourd'hui toute la valeur des gestes coutumiers kanak pour sceller des accords et des relations.



À partir des années 1980, parallèlement au développement de revendications culturelles et identitaires, les communautés kanak se ré-approprient progressivement certaines techniques et pièces de culture matérielle anciennes. Les monnaies composites font partie des objets dont la fabrication reprend. Contrairement aux siècles précédents, les femmes comme les hommes se font fabricant·e·s de monnaies. Les jeunes générations sont aussi nombreuses à s'intéresser à la fabrication de ces objets. Les matériaux employés comprennent toujours des composantes d'origine animale et végétale, en plus de matériaux industriels comme du plastique. Ces monnaies récentes continuent à être utilisées pour des échanges coutumiers, mais elles peuvent aussi être vendues, leur valeur étant fixée par un prix en francs Pacifique. Les monnaies fabriquées par les femmes sont alors généralement les plus valorisées.

OÙ VOIR DES MONNAIES KANAK?

Les collections les plus importantes d'objets kanak se trouvent en France hexagonale et en Suisse, en raison de l'histoire des missions scientifiques et des collectes, ainsi que de l'histoire politique. Le pasteur et ethnologue Maurice Leenhardt est à l'origine de l'entrée de nombreuses monnaies dans les collections publiques, notamment en Suisse et en France hexagonale. Installé dans la région de Houaïlou sur la côte est, où il fonde le centre missionnaire Do Néva, « le vrai pays » en langue ajïe, l'une des vingt-huit langues kanak, il est en contact permanent avec les communautés kanak des alentours, auprès desquelles il collecte de nombreux objets, par échanges et par achats. Les monnaies sont typiquement des objets symbolisant les rencontres entre les mondes kanak et européen, ainsi que le développement de relations multiples – commerciales, missionnaires, coloniales... – qui sont faites d'amitiés et de violences.



Fig. 4 | Joseph Pei, Monnaie kanak blanche, Nouvelle-Calédonie, 1994
Éric Dell Erba © Collection du musée de Nouvelle-Calédonie

La matérialité des monnaies elles-mêmes en rend compte, certaines monnaies intégrant des morceaux de tissus européens, de la laine ou d'autres matériaux ayant une origine exogène à la Nouvelle-Calédonie. La présence de tels objets dans des collections muséales aujourd'hui est également un témoignage des rencontres passées.

Les monnaies ont aussi joué un rôle important dans l'histoire des expositions et du patrimoine en Nouvelle-Calédonie. En 1990 est organisée l'exposition *De jade et de nacre*, sous le commissariat de Roger Boulay et d'Emmanuel Kasarhérou, grande manifestation temporaire ayant lieu à Nouméa, au musée de Nouvelle-Calédonie, puis à Paris, au musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, et présentant plus de deux cents objets kanak, pour beaucoup inédits. À Nouméa, cette exposition est un événement et donne lieu à une inauguration coutumière du musée de Nouvelle-Calédonie par les représentants de l'autorité kanak, par des échanges de dons, qui « marquent l'accueil et la protection des objets exposés ». À cette occasion, des monnaies sont échangées entre les représentants du musée, les commissaires de l'exposition et les représentants kanak. L'exposition permet aussi aux communautés kanak de découvrir certaines typologies d'objets absentes des collections de ce musée. Les Anciens, personnalités respectées et détentrices des savoirs dans le monde kanak, sont invités à visiter l'exposition ; les monnaies les intéressent particulièrement. Leur rencontre avec ces objets a un impact sur la manière de les présenter par la suite, comme en témoigne Roger Boulay :



« À Paris, par exemple, quelques vieux chefs coutumiers kanak, qui avaient été invités par le gouvernement, ont manifesté une sorte de comportement physique très différent devant la vitrine de monnaies. Je n'avais personnellement pas réalisé à quel point ces monnaies pouvaient avoir une charge émotive et je me suis dit que je n'aurais pas dû les présenter de cette manière. Même chose à Nouméa : jusqu'à cette période-là, le Musée a présenté les monnaies kanak suspendues, parce que c'est un enfilent de coquillages, très beau et très fin. Mais c'est tout à fait incorrect, jamais on ne présente une monnaie comme ça ! Et du coup, ils ont refait cette présentation en créant quelque chose de plus sombre, de plus sacralisé, où les monnaies sont comme elles doivent être, c'est-à-dire étalées sur le sol. »

Les commissaires de l'exposition comprennent alors toute la valeur que ces objets revêtent pour les sociétés kanak contemporaines. L'un de ces objets est particulièrement important : il s'agit d'une tête de monnaie reçue par Maurice Leenhardt du clan Misikoéo (*Miyikwéö*), établi sur la côte nord-est de Nouvelle-Calédonie. Elle est aujourd'hui conservée au musée d'ethnographie de Neuchâtel. Emmanuel Kasarhérou est lui-même ascendant de ce clan. En amont de l'exposition *De jade et de nacre*, en tant que directeur du musée de Nouvelle-Calédonie et accompagné de son assistant Yves-Béalo Gony, ils rendent visite au clan Misikoéo pour annoncer le retour temporaire de cet objet. Emmanuel Kasarhérou s'inquiète particulièrement que les Anciens de son clan puissent vouloir conserver la tête de monnaie auprès d'eux et s'opposer à son retour au musée d'ethnographie de Neuchâtel à l'issue de l'exposition. Pourtant, les réactions des Anciens sont plus favorables que ce à quoi il s'attendait :

« Quant à la tête de monnaie qui appartenait à mon clan, le vieux a dit : "Je suis content de voir cet objet, mais il a probablement été donné dans des conditions particulières." Ce qui a été noué à un moment donné par la parole ne peut pas être dénoué si l'on n'en connaît pas le vocabulaire et la syntaxe, ce qui était le cas. Nous ne savions pas comment cet objet était parti. Donc, il faut qu'il reste [dans les collections du musée d'ethnographie de Neuchâtel]. »

Les mots d'Emmanuel Kasarhérou soulignent à nouveau toute l'importance accordée aux paroles, aux gestes et autres aspects évanescents échangés en même temps que les objets et qui leur donnent tout leur sens. S'ils ne sont pas renseignés lors des collectes et des entrées au musée, c'est tout un pan de l'histoire d'une monnaie qui disparaît. Cette tête de monnaie a ensuite pu être qualifiée de « premier objet ambassadeur », en tant qu'objet représentant les communautés kanak en Suisse, avec toutes les alliances et relations qu'elle incorpore.[7] Le lien entre cette monnaie et le pasteur Leenhardt ajoute à son importance, celui-ci demeurant une personnalité marquante pour les générations qui l'ont connu sur la côte nord-est. L'objet est aujourd'hui présenté dans l'espace « Ambassades » de l'exposition de référence du musée d'ethnographie de Neuchâtel. Une douche sonore fait entendre la voix d'Emmanuel Kasarhérou contant l'histoire de cette monnaie.

Fig. 5 | Jupe-monnaie, Nouvelle-Calédonie, avant 1986
Éric Dell Erba © Collection du musée de Nouvelle-Calédonie

Aujourd'hui encore, les monnaies kanak servent à tisser des liens entre différentes communautés et nations. Des monnaies contemporaines font ainsi partie des collections d'institutions de Nouvelle-Calédonie et de France hexagonale, pour la plupart acquises lors de cérémonies d'échanges de dons qui se sont tenues à la faveur d'événements particuliers, comme des vernissages d'exposition. Le centre culturel Jean-Marie Tjibaou, à Nouméa, conserve une importante collection d'objets témoignant de telles cérémonies. C'est aussi le cas de deux monnaies conservées au musée du quai Branly–Jacques Chirac, arrivées dans les collections par un don du Sénat coutumier de Nouvelle-Calédonie lors du vernissage de l'exposition Kanak, *L'art est une parole*, organisée en 2013-2014. Elles font partie d'un ensemble comportant également trois morceaux de toile de coton et une natte. Une cérémonie d'échanges de dons entre les représentants coutumiers et les représentants du musée parisien a en effet eu lieu le soir de l'inauguration pour nouer les relations entre les divers partenaires ayant contribué à organiser cette exposition.

Symboles de relations nombreuses, les monnaies ont créé et continuent de créer des liens entre différent.e.s acteur·rice·s : fabricant·e·s, utilisateur·rice·s, mais aussi leurs collecteur·rice·s européen·ne·s et les musées qui en ont hérité. Comme le souligne Amélie Roussillon, elles sont finalement à la « convergence de multiples chemins. »[8]

Marion Bertin

NOTES

1 Y.-B. Gony, 2006 : *Thewe men jilā. La monnaie kanak en Nouvelle-Calédonie*. Éditions Expressions, Nouméa.

2 M. Mauss, 1995 : « Essai sur le don. » In *Anthropologie et Sociologie*. Presses universitaires de France, Paris, p. 143-279.

3 Y.-B. Gony, *ibid*, p. 146.

4 M. Bertin, 2020 : « La statuette ambassadrice. Diplomatie kanak au musée du quai Branly. » *Terrain* 73, p. 228-235.

5 R. Boulay et M.-O. Gonseth, 1998 : « L'expérience Vanuatu. » *Tsantsa* 3, p. 48.

6 E. Kasarhérou, 2016 : « Table-ronde "Dialogue des cultures et circulations des œuvres", Un musée à imaginer. » *Les Actes de colloque*, 2016.

7 J. Cerutti, 2016-2017 : « Objets et savoirs en mouvement en Nouvelle-Calédonie : histoires et politiques d'un patrimoine partagé. » *Thesis* 17, p. 69-92.

8 A. Roussillon, 2015 : *Thewe, thawe, adi, miē... : étude des monnaies de perle kanak dans les collections du musée du quai Branly*, Mémoire d'étude, École du Louvre, Paris, p. 8.



Fig. 6 | Étui de monnaie kanak souple, Nouvelle-Calédonie, vers 1900
Éric Dell Erba © Collection du musée de Nouvelle-Calédonie



NIKORIMA

Isaiah Karaitiana

Les œuvres de Nikorima, par l'artiste Isaiah Karaitiana, combinent avec une rare élégance des textures rugueuses et des surfaces lisses, la chaleur du bois et le scintillement des incrustations, tant et si bien qu'elles semblent se mouvoir de façon organique avec la lumière du jour. Inspiré par son défunt grand-père maori prénommé Nikorima, Karaitiana n'a entamé que récemment son exploration artistique de la sculpture sur bois. Confronté, dans sa famille même, à la perte de leurs pratiques ancestrales et de leur langue native, Karaitiana a ressenti le besoin de recouvrer son héritage maori et d'insuffler à nouveau les traditions indigènes parmi les sien·ne·s.

La sculpture sur bois a alors fourni à Karaitiana un moyen idéal pour renouer avec sa culture et son histoire. Il se forme à *Te ānanga hakairo Rakau o Aotearoa*, l'École nationale de sculpture de Nouvelle-Zélande, réservée aux hommes de descendance maorie. L'école, qui appartient à l'Institut des arts et métiers maoris de Nouvelle-Zélande, a été fondée en 1963 et enseigne la sculpture sur bois, sur pierre verte et le tissage, à un nombre restreint d'étudiants maoris.

Après des décennies de racisme, d'exclusion et d'expropriation, cette institution est aujourd'hui un centre florissant permettant à la jeune génération maorie d'apprendre le *mātauranga* (le savoir maori). Désormais diplômé, Karaitiana a pour ambition de devenir un ambassadeur numérique des pratiques artistiques, de la langue et de la culture maories et plus largement polynésiennes. Assurément, c'est avec honneur qu'il entretient à la fois les traditions de son grand-père et le *mātauranga*.

Louise Deglin

Nikorima par Isaiah Karaitiana
Facebook | Nikorima New Zealand Indigenous Creative Arts
Instagram | nikorima_nzica



Mataatua Wahaika
Page précédente : Haehae Pakati



Pikiao Taiaha



Taiha Moroki



Hoe Mōroki



Pikiao Taiaha



Mataatua Wahaika
© Nikorima | Isaiah Karaitiana



Pikiao Patuki



Heitiki Heru
© Nikorima | Isaiah Karaitiana

PERSPECTIVE

Ceci n'est pas une sculpture

Exposer les figures religieuses indiennes au musée



La collection d'œuvres médiévales indiennes du Metropolitan Museum of Art de New York compte une captivante figure de danseuse céleste ou *devata*, qui semble totalement émancipée du matériau lourd et inanimé dans lequel elle a été sculptée, tant vivant est son mouvement et piquante son expression (Fig. 1). Si l'on y voit spontanément une sculpture, il serait cependant plus juste de l'envisager comme un fragment d'architecture, tout comme l'ensemble de ce que les musées « occidentaux » valorisent comme de la statuaire du début de la période médiévale indienne (VIIe-XIIIe siècles).



L'Occident est à comprendre ici comme un système de valeurs et de pratiques qui est partagé, de façon internationale, par une majorité de professionnel·le·s des musées et de l'art. En effet, beaucoup de pays hors de l'Europe et de l'Amérique du Nord - régions généralement conçues comme l'incarnation de l'idéologie occidentale - ont recours à des outils et concepts occidentaux en histoire de l'art. Cette globalisation a bien sûr des répercussions sur les pratiques muséales, aussi nombre d'arguments de notre cas d'étude pourraient-ils s'appliquer aux musées que l'on trouve en Asie du Sud même, en ce qu'ils obéissent à des codes similaires à ceux des musées de Beaux-Arts occidentaux traditionnels.

Mais c'est un Occident géographique qu'il nous faut saisir également, dans la mesure où nous choisissons de nous intéresser à des musées dont le public est à ce jour principalement européen et nord-américain. S'il reste divers, un tel public est moins susceptible d'avoir les références adéquates pour comprendre les représentations religieuses indiennes qu'on lui donne à voir. Il est également moins à même de reconnaître la fracture générée par le musée, où les œuvres se chargent d'une dimension presque purement visuelle et beaucoup moins matérielle.

LE FRAGMENT D'ARCHITECTURE

Les hauts-reliefs en pierre représentant des dieux, des gardiens, des couples d'amoureux ou encore des danseuses célestes datant de l'époque médiévale, ne sont pas censés être isolés comme ils le sont dans les musées. Tous appartiennent à un ensemble cohérent : le temple, qu'il soit hindou, jaïn ou bouddhique (Fig. 2). Chacune de ces figures constitue une part indispensable de ce vaste dispositif architectural et y occupe une place bien déterminée en fonction de

son iconographie. Dans un temple indien, une représentation de divinité n'est pas nécessairement disponible pour un face à face avec l'œil de qui veut la contempler, comme elle l'est dans un musée : elle peut être placée très en hauteur, couverte de pâtes de couleurs ou se fondre dans l'obscurité du sanctuaire. N'étant pas considérée comme un objet inanimé mais comme une entité vivante, sa seule présence compte parfois plus que sa visibilité.

Peu de musées, en Europe ou ailleurs, donnent une idée, même fugace, du contexte d'origine de ces fragments de temple. Une exception notable est celui de Philadelphie, où une scénographie saisissante s'emploie à donner un sens de l'espace à ses visiteurs, rendant plus explicite la fonction première des œuvres (Fig. 3). Sans être aussi immersifs, les espaces du Metropolitan Museum of Art déploient un effort discret de contextualisation. Des moulures en partie inférieure des murs rappellent les bases de temple, des piliers massifs entre les vitrines copient des originaux indiens, et des écrans ajourés transportent l'imaginaire dans les palais et les mausolées de l'Inde du Nord, comme le Taj Mahal. Pour autant, l'environnement immédiat de la danseuse céleste dont il est question plus haut reste très épuré, sa remise en contexte passant davantage par le texte explicatif qui l'accompagne.

Qu'apprendrait-on de cette *devata* avec un dispositif plus visuel ? Qu'en dépit de sa grande richesse de détails, il s'agit d'une figure secondaire dans la hiérarchie du temple, une divinité mineure sans identité propre ; qu'elle occupait un espace bien déterminé sur un mur ou pilier, dévolu à ce type d'iconographie ; qu'elle dialoguait avec de nombreuses autres figures telles que des lions cornus, des ascètes, des couples divins altiers et des groupes royaux occupés à des activités mondaines ; que le traitement très sensuel de son corps, aux volumes abstraits et à la pose audacieuse, lui permettait de rester lisible au sein de cette abondance visuelle, tout en participant à un effet d'ensemble plus vaste, dont la richesse décorative était à saisir dans sa globalité plutôt que dans l'individualité de ses composantes.

On peut aller plus loin et considérer que certaines œuvres médiévales indiennes sont elles-mêmes des architectures (Fig. 4). Tel est le cas des statues de culte monumentales, où le plus souvent un maître spirituel ou un dieu en attitude majestueuse – Vishnu sur l'exemple – occupe le centre d'une composition architecturée. Pilastres au décor très riche et socle aux multiples projections imitent l'apparence des portes de sanctuaire qui donnent accès à la divinité adorée dans un temple. Assistants, épouses et avatars de Vishnu s'organisent autour de lui en une assemblée hiérarchisée, qui n'est pas sans rappeler la manière avec laquelle les divinités gardiennes et purificatrices se déploient, là encore, sur les portes d'un sanctuaire. Mais sur ce type de statue de culte, le corps du dieu se détache avec force du cadre architectural et n'est pas contenu par lui. La présence du dieu émane de la composition architecturée, tout comme elle est censée émaner d'un temple. Les différents protagonistes qui entourent Vishnu reflètent la diversité du monde qu'il a engendré, en sa qualité de dieu suprême et créateur. La représentation donne vie à un microcosme tout entier rempli de la présence du dieu, ce qui est également la fonction du temple et de son abondant décor figuré.

Fig. 1 | Danseuse céleste, élément de décor architectural
Uttar Pradesh ou Madhya Pradesh, milieu du XIe siècle
© Metropolitan Museum of Art





LE CHEF-D'ŒUVRE

Les figures à caractère religieux d'Asie du Sud font aujourd'hui partie des collections de grands musées européens et nord-américains, qu'il s'agisse d'institutions entièrement dévolues aux arts asiatiques ou non. Ce sont le plus souvent des œuvres en pierre monumentales, qui interpellent tant par leur iconographie que la manière dont les corps y sont représentés. Ce dernier enjeu est important et explique en partie pourquoi, dans les collections d'art indien, l'on trouve proportionnellement peu d'exemples de représentations abstraites ou aniconiques comme des *linga* – ces manifestations symboliques et phalliques du dieu hindou Shiva – ou des *buddhapada* – ces plaques où sont représentées les empreintes de pieds du Buddha. En somme, ce ne sont pas seulement des divinités et des héros qui sont exposés, mais aussi le « corps indien », dans ses manifestations artistiques les plus accomplies.

Suivant une démarche occidentale, les musées valorisent comme des sculptures indépendantes des éléments qui pourtant faisaient corps avec une architecture, en raison de leur potentiel esthétique. Ainsi, la muséographie dont bénéficie la danseuse céleste du Metropolitan Museum of Art entend ne laisser planer aucun doute sur la qualité plastique de celle-ci. Isolée sur un socle indépendant, placée à hauteur du regard, dansant sous une lumière étudiée, la déesse apparaît volontairement en suspens dans ce « non-lieu » qu'est l'espace muséal. L'ambition n'est pas de restituer la manière dont était perçue cette *devata* dans son contexte d'origine, mais plutôt d'orchestrer une expérience visuelle où le corps est mis en scène selon une notion de chef-d'œuvre.

Fig. 2 | Temple de Lakshmana, paroi extérieure de l'antichambre Khajuraho, Madhya Pradesh, milieu du Xe siècle © Louise Deglin

La dépendance des musées à une conception d'art, une fois de plus occidentale, est très forte. Elle se manifeste dans le culte de la préservation à tout coût d'une œuvre, la figeant dans un état qui, idéalement, doit défier le temps pour permettre sa transmission aux générations futures. Par opposition, un haut-relief encore en place dans son environnement architectural d'origine en Inde n'est pas soumis à un même impératif : une figure décorative lacunaire pourra être réparée à grand renfort de stuc, quand une statue de culte brisée pourra tout simplement être jetée à l'eau, car devenue impropre à recevoir la divinité qu'elle représente. La décontextualisation muséale fait ainsi volontiers oublier que ces représentations religieuses, peu importe leur ancienneté, sont pour beaucoup encore utilisées pour le culte en Inde.

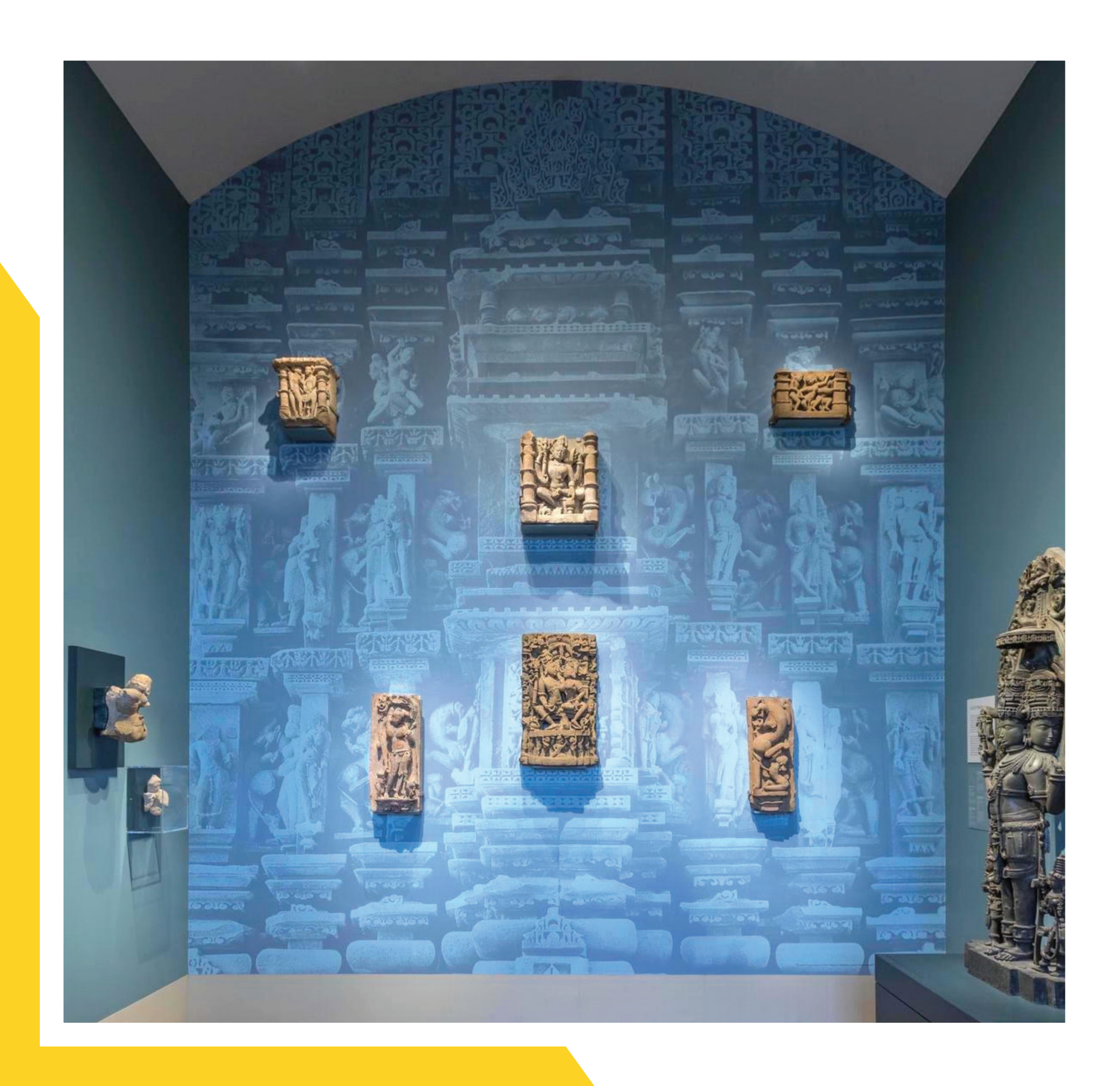
Au sein de cet écrin muséal qui les charge d'une valeur artistique différente mais les dépouille de leur valeur d'usage, les œuvres sont alors classées selon une nomenclature d'histoire de l'art européenne, occupée de date et de provenance ; elles sont alignées de façon indépendante le long des murs, car toutes se suffisent dans les limites de leur propre accomplissement esthétique ; elles prennent place dans un contexte épuré voire anachronique dans sa proposition de contextualisation ; elles sont réunies sans distinction de fonction ou d'obédience religieuse, éclairées d'une même façon, car toutes égales dans leur statut de réalisation plastique exceptionnelle.

L'ART UNIVERSEL

Avant le XXe siècle, les œuvres à caractère religieux indiennes ont moins été collectées par les Européens que d'autres productions locales, comme des manuscrits, des peintures à sujets profanes ou des éléments issus de trésors royaux, tels que les joyaux de souverains vaincus par les forces coloniales. Cœur battant d'un sanctuaire, une représentation de divinité demeurait avant tout une « idole » pour un œil occidental. Tel était particulièrement le cas des figures hindoues, dont les anatomies fantastiques et hybrides – divinités à huit bras ou à tête d'éléphant – ont immédiatement suscité un rejet en Occident, faisant d'elles des « monstres tant décriés », pour reprendre le titre évocateur d'un ouvrage de Partha Mitter.[1]

Le statut des œuvres religieuses indiennes en Occident ne change de manière significative que dans les premiers temps du XXe siècle, quand se construit progressivement une défense internationale de l'art indien. Les travaux d'historien·ne·s d'art de renom comme Ananda Coomaraswamy ou Stella Kramrisch y contribuent grandement, en proposant une lecture mystique des œuvres indiennes, libérée de la comparaison aux idéaux de la culture visuelle occidentale, comme les athlétiques physionomies de la statuaire grecque antique. La représentation du corps indien, par son abstraction et sa nature protéiforme, est alors envisagée comme l'expression plastique de concepts spirituels supérieurs.

En conséquence, les musées en Europe et en Amérique du Nord commencent à combler les lacunes de leurs départements d'art d'Asie du Sud, en même temps que l'emprise coloniale européenne en Inde se délite. Un marché se met en place, où des intermédiaires locaux facilitent l'acquisition de « pièces détachées » de temples par les Occidentaux. Si l'intérêt visuel pour les représentations religieuses a donc mis du temps à se développer, il est néanmoins impossible de nier la corrélation qui existe entre colonisation et collection d'œuvres indiennes. Par exemple, la France n'a rétrocédé qu'en 1954 à l'Inde son dernier territoire de Pondichéry, sur la côte sud-est du pays, soit sept ans après la déclaration d'Indépendance de l'Inde et du Pakistan. Il n'est donc pas anodin que le point fort de la galerie indienne du musée national des arts asiatiques – Guimet à Paris soit l'art de l'Inde du Sud.[2]



Au même moment, les rares figures religieuses indiennes acquises par des résidents coloniaux avant le XXe siècle, et qui étaient jusque-là exposées dans des collections ethnographiques en Europe et Amérique du Nord, sont transférées dans des musées de Beaux-Arts traditionnels.
Se voulant inclusive, cette nouvelle approche soi-disant globale de l'art n'exclut-elle pas pourtant d'autres façons de voir, penser, et interagir avec les œuvres ?[3] Si les procédés d'exposition sont aujourd'hui similaires pour les œuvres européennes, asiatiques, africaines, océaniennes ou américaines, montrant par-là l'acceptation de ces dernières dans une histoire de l'art universel, l'on remarque pourtant qu'une différence de traitement demeure, à l'avantage des collections archéologiques en lien à l'Antiquité, gréco-romaine, proche-orientale et égyptienne principalement. La mise en scène des reliefs du fronton du Parthénon au British Museum à Londres, celle des taureaux ailés de Khorsabad au musée du Louvre à Paris et la reconstruction du temple de Dendur au Metropolitan Museum of Art de New York en sont des exemples frappants. Les figures sculptées de la Méditerranée et du Proche-Orient antiques jouissent souvent d'une disposition évocatrice, sont accompagnées de maquettes, de dessins, et derrière elles se dessinent le souvenir des architectures dont elles ont été extraites, ce dont ne bénéficient pas le plus souvent les œuvres d'Asie du Sud.

Fig. 3 | Dispositif muséographique des salles indiennes Musée d'art de Philadelphie (États-Unis). © Louise Deglin



Fig. 4 | Vishnu, statue de culte, Punjab, Xe-XIe siècle
© Metropolitan Museum of Art

Jusqu'à quel point, cependant, est-il possible d'amplifier la contextualisation des œuvres en musée ? La réponse est susceptible de varier selon que l'on se trouve en Europe ou en Amérique du Nord, la symétrie entre les deux étant, sur ce point, à nuancer. Dans le système européen, globalement laïc et à volonté intégrative, les communautés sud-asiatiques sont moins partie prenante des musées – une exception étant celle du Royaume-Uni –, ces institutions bénéficiant principalement du soutien de l'État pour l'acquisition d'œuvres par exemple.

À l'opposé, dans le système nord-américain, volontiers envisagé comme un *melting-pot*, les différentes diasporas se côtoient tout en conservant une certaine autonomie culturelle. La communauté sud-asiatique est ainsi beaucoup plus active auprès des musées nord-américains, ne serait-ce que d'un point de vue financier, dans l'achat d'œuvres ou l'organisation d'événements tels que des colloques ou des expositions. Elle est également davantage représentée dans le domaine universitaire ou muséal qu'en Europe. En conséquence, dans leur volonté d'être des espaces unificateurs au sein de sociétés résolument cosmopolites, les musées nord-américains ont un rapport particulier aux questions d'identités religieuses, ce qui n'est pas sans influencer la manière d'exposer les œuvres.

REGARDS CROISÉS

L'analogie est courante : le musée est un temple dédié aux arts et aux savoirs, ce qui se retrouve dans l'étymologie même du mot, *museion* désignant en grec ancien un sanctuaire dédié aux Muses, les divinités des arts. La métaphore a du sens, surtout quand on regarde l'extérieur des musées construits dans une veine néoclassique au XIXe siècle et qui ont tout du temple grec, avec leurs colonnades et leurs grands frontons triangulaires : le British Museum à Londres, le Museum of Fine Arts de Boston, etc.

Pour autant, ces nouveaux temples abritant des collections indiennes, avec leur intérieur épuré et leur atmosphère silencieuse, peinent à restituer l'ambiance des sanctuaires dont les œuvres sont issues. Il est vrai que l'on ne vient pas au musée comme l'on se rend dans un temple indien, car dans le premier on se délecte de la beauté formelle d'objets majoritairement perçus comme inanimés, dans un silence pourtant volontiers qualifié de « religieux », même si ce sens du religieux est beaucoup moins sensuel que celui qui est à l'œuvre dans un temple. Alors que tout est fait pour apprécier les lignes du corps et l'iconographie d'une pièce muséalisée, les détails d'une figure divine dans un temple encore en activité se dérobent aisément au regard, sous la pâte de couleur, les habits colorés et les guirlandes de fleurs (Figs. 5 et 6).

Si la comparaison du musée au temple a donc ses limites, une autre en revanche promet des rapprochements plus fructueux, en ce qu'elle permet de comprendre que le temple et le musée sont, tous les deux à leur manière, des espaces consacrés et liés à des activités valorisées. L'on y vient pour rendre hommage au divin ou au génie artistique et des dynamiques parallèles se créent, tandis que d'autres se recoupent de manière inattendue. C'est ainsi qu'à l'approche des examens de fin d'année, les élèves de l'École du Louvre à Paris, majoritairement occidentaux, se livrent à un rituel à l'imitation des dévot·e·s hindou·e·s, en offrant des friandises aux effigies du dieu de la sagesse Ganesha, exposées au Musée national des arts asiatiques – Guimet.

La mondialisation et la diversification des publics de musée forcent à entamer une réflexion globale sur l'expérience muséale et son rapport à celle du temple. L'on peut penser que le contexte et le public d'une œuvre religieuse indienne sont forcément différents selon qu'elle est dans un temple ou un musée. Si cela est peu contestable pour le contexte, qu'en est-il réellement du public ?


அருள்மிகு அர்த்த நா



Fig. 5 | Temple de Nageshvara à Kumbakonam
Tamil Nadu, fin IXe-début Xe siècle
© Johan Levillain

De là surgit la nécessité de réfléchir à un renouvellement des modalités d'exposition des œuvres indiennes, en commençant à davantage prendre en considération ce qui unit la démarche des fidèles et des publics, plutôt que de toujours y voir un rapport d'opposition. Selon toute évidence, les figures divines restent auréolées de respect, d'une forme de religiosité, même derrière des vitrines d'exposition, selon ce que l'historienne de l'art Svetlana Alpers a qualifié « d'effet musée ».[4] Les fidèles comme les visiteur·se·s veulent ramener une part de ce qu'ils·elles ont vu avec eux·elles, hors de l'enceinte du temple ou du musée. Les premier·ère·s peuvent acheter des lithographies représentant la divinité du sanctuaire, dans des étals en périphérie immédiate du complexe sacré ; les second·e·s se rabattent sur la boutique du musée où sont disponibles des cartes postales isolant dans une austérité toute muséographique les œuvres exposées.

L'appréciation esthétique est souvent l'argument majeur justifiant l'opposition entre l'expérience en temple et en musée. Les fidèles n'y seraient pas sensibles, la qualité plastique de la représentation disparaissant derrière la divinité. Le trait est forcé selon nous, car la beauté du dieu n'échappe pas à l'œil du ou de la fidèle qui l'honore, même si elle n'est pas une fin en soi et suscite d'autres émotions. Quand ils·elles se mettent en route vers le temple ou le musée, les fidèles comme les publics sont poussé·e·s par un désir comparable, celui de voir. Cela semble évident pour qui vient au musée, mais il ne faut pas oublier que le regard est au cœur de la mécanique dévotionnelle en Inde. Dans un temple et dans un musée, l'on vient pour voir et pour expérimenter la présence du dieu, qu'elle soit mystique ou plastique.

Il serait certes naïf de croire que l'on peut faire disparaître les critiques questionnant la présence des œuvres indiennes au musée en insufflant plus de religiosité dans l'expérience muséale ou en créant des répliques de temples indiens à l'intérieur des espaces d'exposition. La visite muséale et la visite au temple gardent leurs spécificités, créant d'inévitables tensions : un public occidental averti peut ainsi ressentir une satisfaction presque égoïste à avoir un chef-d'œuvre à sa disposition, tout en admettant volontiers que ce qu'il contemple aurait plus de sens dans son écrin architectural d'origine. L'enjeu pour les professionnel·le·s de l'art et des musées est ailleurs que dans la résorption de ces tensions. Il s'agit bien plutôt de faire découvrir aux publics des musées les spécificités des pratiques liées aux représentations de divinités en Inde, qui ne sauraient être comprises par une expérience isolée de l'esthétique de la pièce de musée. En cela, différents regards doivent être croisés afin d'évoluer, autant que faire se peut, vers une inédite convergence.

Johan Levillain

NOTES

1 P. Mitter, 2013 [1977]: *Much Maligned Monsters: A History of European Reactions to Indian Art*. Oxford University Press, Oxford.

2 P. Kaimal, 2012: *Scattered Goddesses: Travels With the Yoginis,* Association For Asian Studies, Ann Arbor.

3 Z. Bahrani, J. Elsner, W. Hung, R. Joyce and J. Tanner, 2014: "Questions on "World Art History"." *Perspective* 2, p. 181-194.

4 S. Alpers, 1991: "The Museum as a Way of Seeing." In Karp I. and Lavine S. D. (eds), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Washington, DC & London, p. 25-32.


Fig. 6 | Divinité jaïne, temple de Tirumalai, Tamil Nadu
© Johan Levillain





PICHINKU

Teintures naturelles des Andes



Fibres teintes dans un bain de *chilca*
Page précédente : alpaca teint avec du *kinsa kuchu*

savoir-faire

Niché au cœur de la vallée de l'Urubamba, ou Vallée Sacrée, aux abords de la ville de Cusco (Pérou), Pichinku est un projet communautaire d'atelier de teinture naturelle, né de la combinaison de savoirs techniques ancestraux, des compétences d'artisan·e·s spécialisé·e·s et de la biodiversité locale. La réussite de cette entreprise repose sur le travail dévoué de Santusa Mamani Huallpa, Angela Milo Hualpa et Ubaldina Laime Mamani, tisserandes qui évoluent sous la direction de Dana Blair, venue des États-Unis avec la ferme ambition de contribuer à la reconnaissance mondiale de l'art du textile andin.

Pichinku signifie « petit oiseau » en quechua, l'une des langues indigènes les plus parlées dans les Andes et dont on sait qu'elle était déjà utilisée par les Incas. Le projet est né il y a cinq ans d'une idée audacieuse. Après des études d'anthropologie, Dana s'est rendue au Pérou pour travailler pour *Threads of Peru*, une entreprise sociale à but non lucratif œuvrant au sein de communautés de tisserandes andines. Une expérience d'un an qui s'est transformée en une aventure de quatre années au cours desquelles Dana a développé un amour pour le mode de vie de ces communautés andines des hauts-plateaux, au rythme lent et tourné vers la nature, ainsi qu'une passion pour les textiles faits main.

Enrichissante, l'expérience de Dana au sein de *Threads of Peru* lui a permis de se confronter à des problématiques cruciales qui prévalent dans la sphère du tissage andin traditionnel. Contrairement à la mode du prêt-à-porter, les textiles andins sont fabriqués selon un processus long et complexe qui consiste à rassembler les fibres, généralement du coton cultivé sur la côte ou de la laine d'alpaga des hauts-plateaux ; à les nettoyer ; les teindre avec des matières végétales et animales ; les filer ; les doubler ; enfin, à les tisser, le tout entièrement à la main. La fabrication d'un seul textile andin nécessite donc plusieurs semaines, voire plusieurs mois de travail, selon la taille et le motif souhaités, ce qui donne des produits finis nécessairement coûteux et dont l'apparence varie de l'un à l'autre. Voilà pourquoi les textiles andins fabriqués selon les méthodes traditionnelles ne sont, à l'heure actuelle, convoités que par une niche d'amateur·rice·s et ne constituent pas une source de revenus fiable pour de nombreuses communautés tisserandes. Face à ce constat, Dana a cherché un moyen d'assurer un emploi stable à ces femmes andines dont les connaissances et compétences, pourtant rares et précieuses, ne sont pas valorisées sur le marché du travail moderne. La solution qu'elle a adoptée, pour toucher de nouveaux·elles consommateur·rice·s, a été de favoriser la production d'un élément en particulier - le fil teint - plutôt que des textiles complets. De telles fibres teintes naturellement ont permis à Pichinku d'atteindre une plus large communauté de tricoteur·rice·s, de designers et d'amateur·rice·s de mode du monde entier, lesquel·le·s ont ainsi accès à un produit de base de haute qualité pour leurs propres travaux.

Pichinku concilie la dimension sociale d'une organisation à but non lucratif avec un modèle dont la base financière permet réellement la survie des spécialistes du textile andin. Pour Dana, c'était « la voie vers le changement que j'ai toujours voulu mettre en place. » Pichinku est en effet bien plus qu'une entreprise : c'est une initiative communautaire et écologique qui soutient la préservation des traditions artisanales. Mais le chemin n'a pas été sans embûches pour Angela, Santusa, Ubaldina et Dana, puisque le modèle choisi par Pichinku n'avait pas d'antécédents et qu'il s'est aussi construit par l'erreur, à tâtons. Beaucoup n'ont pas cru à la viabilité de Pichinku, et peut-être n'y croient-ils·elles toujours pas.



Préparation des tiges de *chapi*



Laine d'alpaga jeune teinte avec du *chapi*

Mais la ténacité de Dana, ainsi que le soutien de ses ami·e·s et de sa famille, lui ont permis de persévérer. Le succès de la campagne de financement participatif Kickstarter, qui a atteint ses objectifs en seulement douze jours, fut également un moment-clé. La réponse positive du marché et des communautés locales à son projet a fini de convaincre Dana de le lancer. Beaucoup d'épreuves ont dû être surmontées depuis, mais elles n'ont fait que renforcer l'identité de Pichinku : celle d'un projet centré à la fois sur les personnes et le territoire. Ainsi, les locaux de Pichinku devaient être situés au cœur de la Vallée Sacrée, à une heure de la ville de Cusco, là où vivent les teinturier·ère·s et poussent les plantes sauvages utiles à la teinture. Aussi l'entreprise est-elle isolée géographiquement et limitée quant aux ressources, plus que si elle avait été installée dans une grande ville comme Cusco ou Lima. Ensuite, il n'existait pas de « manuel d'instructions » pour la fabrication de teintures naturelles selon la méthode andine, qui est transmise oralement et repose sur l'expérience pratique. Tou·te·s les participant·e·s à l'atelier de Pichinku ont donc dû mettre en commun leurs connaissances, pour favoriser les expérimentations et arriver à une meilleure compréhension des procédés de teinture.

Enfin, trouver le matériau servant à fabriquer le fil à traiter n'a pas été sans leur donner du fil à retordre. Après de nombreuses recherches, elles ont finalement choisi de travailler avec un fournisseur d'Arequipa, dans le sud du Pérou. Le fil qu'il fournit, dont la traçabilité en Amérique du Sud est assurée, est produit au Pérou en quantité satisfaisante et est vendu à un prix suffisamment avantageux pour répondre aux besoins de Pichinku. Le défi d'une production utilisant des fibres principalement péruviennes, pourtant largement concurrencées par la laine importée d'Argentine et d'Uruguay, est donc en passe d'être relevé par Pichinku. Une fois ces obstacles franchis, Pichinku a pu commencer à développer son propre catalogue. La gamme de produits actuelle est large, mais le principe de base reste inchangé. « Tout nous arrive blanc, et nous assurons le service de teinture. Cela ne concerne pas seulement notre propre ligne de fil, mais aussi des fibres ou vêtements envoyés par des entreprises tierces pour qu'ils soient teints à Pichinku », explique Dana. « Nous fabriquons également des vêtements finis, comme les tissages sur métier à dos. Nous travaillons avec un vaste éventail de produits qui occupe tout le monde à Pichinku. Nous ne sommes que quatre et il n'y a jamais assez de temps dans la journée pour tout faire. »

L'entreprise pourrait bénéficier de quelques mains supplémentaires, cependant, son expansion est difficilement envisageable tant l'activité y est guidée par la minutie et la patience. La teinture andine est un processus artisanal, et chez Pichinku, elle est effectuée dans de grandes marmites posées sur des gazinières. Actuellement, le fil est teint par lots d'un kilo, le maximum envisageable pour garantir un produit respectueux de l'environnement et de qualité. Le ratio entre la quantité de plantes nécessaires à la fabrication des pigments et la matière à teindre est de un pour un, soit un kilo de plantes pour un kilo de fibres. Augmenter la production de fibres teintes aurait ainsi un impact hautement négatif sur l'environnement, au vu de la quantité nécessaire, tant de plantes utiles à la teinture que de fibres à teindre, pour des lots plus importants de cinq ou dix kilos par exemple. C'est pourquoi Pichinku entend conserver une envergure artisanale, aussi bien dans son échelle que dans son mode de fonctionnement.

Les teintures naturelles sont saisonnières et dépendent de la météo. Un rythme qui encourage à « apprécier et célébrer la variation, ce qui, je pense, est une approche beaucoup plus saine que d'attendre de la constance et de l'uniformité », reconnaît Dana. Pendant la saison des pluies, de novembre à mars dans les Andes, les produits ne sèchent pas aussi rapidement, ce qui rend le processus un peu plus fastidieux.



Ubaldina (premier plan) et Santusa (arrière-plan) travaillent avec des feuilles de *molle*



Fleurs de *th'iri*

En conséquence, les premiers mois de l'année sont généralement consacrés à l'échantillonnage, aux négociations avec les clients et au repos après d'intenses mois de travail. À la fin du mois de mars ou au mois d'avril, les plantes sont prêtes à être récoltées et les routes sèchent et deviennent plus fiables, ce qui rend les déplacements vers les lieux de récolte de nouveau sans danger. Soumis à la cadence de la nature, les employées de Pichinku ne produisent pas au même rythme toute l'année et ont dû apprendre à « faire des pauses et à travailler en fonction des disponibilités de saison, ce qui est, de toute façon, plus viable. » Cela nécessite d'informer à l'avance les client·e·s de la disponibilité des produits, qui varie tout au long de l'année. Une communication transparente avec les client·e·s de Pichinku est donc essentielle.

Si certaines substances utilisées pour leur pouvoir colorant se récoltent et se travaillent fraîches, d'autres, comme la cochenille ou le *chapi* (un parent de la garance européenne), peuvent être séchées et employées à tout moment. Malgré cela, certaines conditions restent susceptibles d'affecter le processus. Dans le cas de la cochenille, « nous avons constaté que l'humidité et le froid peuvent entraîner un changement de couleur lors du séchage », explique Dana. Grâce aux expérimentations, les femmes de Pichinku ont par exemple réalisé qu'il était possible de faire bouillir le fruit et les feuilles du noyer noir et d'en garder l'eau de cuisson. Au bout d'une semaine, on obtient un brun aux inflexions dorées chatoyantes. Néanmois, la récolte des plantes exige toujours de la parcimonie et le personnel de Pichinku ne cueille méthodiquement que les plantes dont il a besoin, pas une de plus. Ces impératifs forment l'essence même de la teinture naturelle : il n'y a jamais de garantie, et, selon les années, certaines plantes ne sont tout simplement pas disponibles en quantité suffisante. « L'inconstance fait partie du processus naturel », nous rappelle Dana.

En plus de fournir des fils teints de haute qualité, l'ambition de Pichinku est de mettre en valeur les techniques traditionnelles andines et de démontrer leur intérêt aux populations locales, qui ont longtemps été découragées d'entretenir leurs pratiques historiques. À cet effet, Angela, Santusa, Ubaldina et Dana organisent des ateliers permettant aux groupes communautaires de venir observer la vie à Pichinku. Un tel événement suscite un temps de partage, d'histoires et d'expériences. Visiteurs et visiteuses apportent des pommes de terre qui sont cuites et dégustées pendant le rassemblement, scellant l'échange et la réciprocité. Pour Dana, ces ateliers aident à faire valoir le potentiel des méthodes de teinture traditionnelles : « Les artisans voient ce que nous avons été capables de faire avec quelque chose qu'ils ont déjà peut-être rejeté. Ces techniques ancestrales ont apporté un emploi stable aux femmes de la région et de beaux produits aux créateurs et créatrices du monde entier. »

Lorsqu'on l'interroge sur l'avenir, la fondatrice du projet souligne que Pichinku a le potentiel de s'agrandir. L'entreprise pourrait embaucher plus de personnel, offrant l'opportunité à davantage de locaux d'accéder à un emploi stable. L'impact de la pandémie de COVID-19 sur l'industrie du tourisme au Pérou a rendu d'autant plus visible le besoin critique de revenus hors du tourisme dans la région. Alors que le projet célèbre son cinquième anniversaire, il nous est rappelé que Pichinku est bien plus qu'une entreprise lucrative, mais aussi une initiative communautaire et un catalyseur de croissance et d'espoir. Pichinku, c'est teindre des fils au milieu d'enfants, d'animaux et de conversations mêlant espagnol, quechua et anglais. Pichinku est une invitation à revenir à un mode de vie soucieux du cycle des saisons, à un travail exigeant mais qui a du sens et à des produits durables fabriqués de manière éthique.

Louise Deglin

Pichinku
pichinkufibers.com
Email | hello@pichinkufibers.com
Instagram | pichinkufibers





Ubaldina (à gauche) et Santusa (à droite) en train de teindre des fibres à sec
© Diego Del Rio | Pichinku Fibers



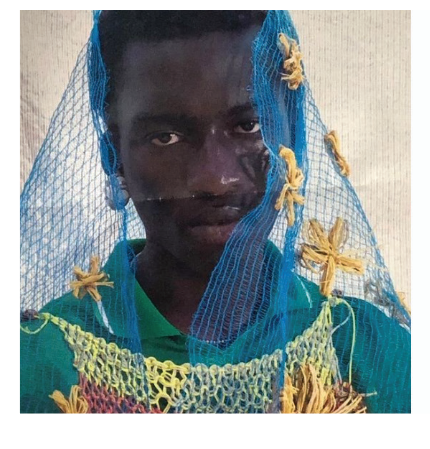


Un journal et projet africain

Avec son mélange de prises de vue studio en noir et blanc, de tirages argentiques aux teintes vintages, d'enregistrements et de captures d'écran de films, *wä dé* est une archive visuelle de l'Afrique subsaharienne qui prend vie sous nos yeux. Loin de n'être qu'une vitrine de culture, mode, art ou style de vie passée au filtre des réseaux sociaux, *wä dé* est un alliage à la fois impromptu, subtil, énergique et authentique de ces quatre éléments. Il y a quelque chose d'impénétrable dans ce journal et dans les ponts qu'il fabrique, peut-être à cause de la relation étroite du projet avec la mémoire, à la fois personnelle et collective. Sur le fil d'actualité de *wä dé,* des photos et recettes de famille côtoient des portraits professionnels et des scènes de la vie quotidienne.

Esther Hien, le visage derrière le projet, décrit *wä dé* comme « deux mots en birifor, une langue de la région sud-ouest du Burkina Faso, un petit pays enclavé d'Afrique de l'Ouest. Cette expression est une invitation pour quelqu'un à venir prendre “quelque chose”. Derrière, il y a cette idée de cadeau. » Ce cadeau, on n'arrive pas vraiment à le qualifier, mais il est tout en émotions, parfois contradictoires. Un cadeau qui est à la fois matériel et immatériel, exclusif et partagé. Un cadeau qu'on accepte, tant que faire se peut.

Louise Deglin







© wä dé

Instagram | itswa.de
Site | wade-store.com

librairie sans titre.



La librairie sans titre propose à un public averti ou non, une sélection d'ouvrages de jeunes artistes soutenus, pour l'essentiel, par des éditeurs indépendants français et étrangers.

_ art contemporain
_ photographie
_ design graphique
_ illustration
_ fanzines
_ romans graphiques
_ revues
_ écrits et essais
[...]



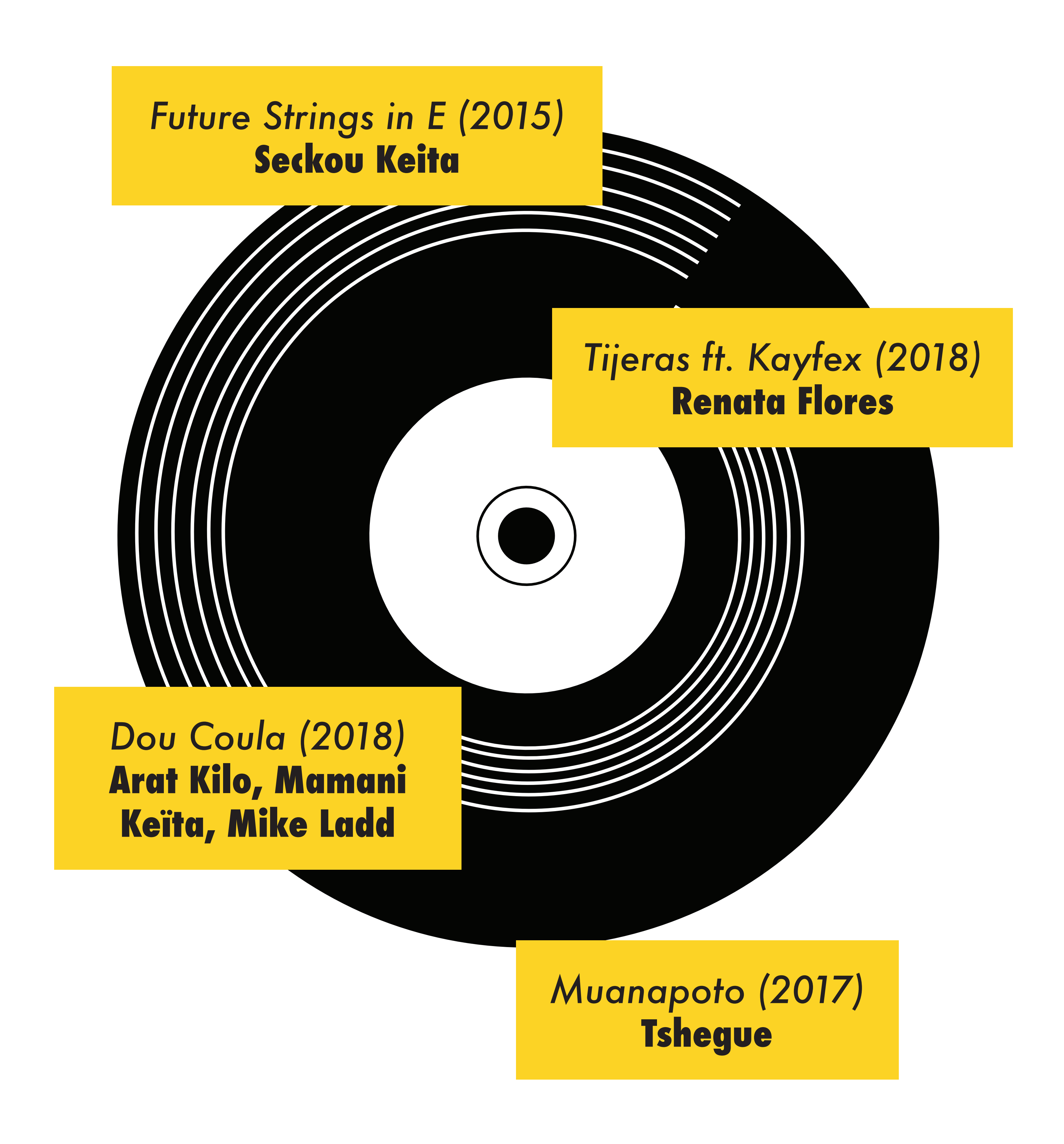
visitez aussi l'e-shop !



On vient dans ce lieu pour trouver ou découvrir des ouvrages parfois inclassables, souvent décalés, parfois très drôles ou kitch issus autant de la pop culture que de l'art brut, du design d'objets, du dessin contemporain, de l'affiche, de l'archive.

e de 12h à 18h - 2 rue Auguste Barbier 75011 Paris - du lundi au samedi de 10h30 à 19h30, le dimanche de 12h à 18h - 2 rue August

bande-son



À écouter sur Spotify
@ConvergenceMagazine

à propos

ÉQUIPE

Louise Deglin
Co-directrice de publication, rédactrice-en-chef EN
Directrice artistique

Agathe Torres
Co-directrice de publication, rédactrice-en-chef FR
Directrice de production

Johan Levillain
Relecteur FR, conseiller éditorial

Alba Menéndez Pereda
Relectrice EN, conseillère éditoriale

AUTEUR·RICE·S

Marion Bertin
Attachée temporaire d'enseignement et de recherche en muséologie à l'Université d'Avignon (Avignon)

Louise Deglin
Doctorante en histoire de l'art à l'Université de Californie Los Angeles (UCLA)

Xiaohan Du
Chercheuse post-doctorante au département d'art asiatique du Metropolitan Museum of Art (New York)

Victoria Lee
Céramiste et sculptrice (Taipei)

Johan Levillain
Doctorant à l'École française d'Extrême-Orient et à l'École pratique des hautes études (Paris)

Anthony J. Meyer
Doctorant en histoire de l'art à l'Université de Californie Los Angeles (UCLA)

Agathe Torres
Consultante en art diplômée de l'École du Louvre (Paris)

PUBLICITÉS

CONTACT

Site internet convergencemagazine.art
Instagram @convergence_magazine
Email contact@convergencemagazine.art

En tant que femmes d'origine principalement blanche ayant grandi en Europe, nous prenons acte de notre position de privilège ainsi que de notre extériorité par rapport aux sujets et aux traditions que nous souhaitons mettre en avant avec Convergence. Élevées dans une culture où le colonialisme est présenté comme un souvenir lointain et vague à oublier, nous souhaitons participer à l'endiguement de ce discours et engager des conversations parfois difficiles ou inconfortables, en amplifiant des voix qui ont longtemps été étouffées et en diffusant des connaissances et perspectives diverses. Animées par l'idée de dépasser la simple amende honorable et le partage de notre passion, Convergence est pour nous un moyen de mettre à profit nos compétences et nos privilèges, dans l'espoir de contribuer au changement, dans une démarche de réparation et de reconstruction.

MENTIONS LÉGALES

REMERCIEMENTS

Victor Bonnot, Stefania Giraldo Garcia, Romy Kombet Sohahong, Carol Rodriguez, Anaïs Samaha, Andrew Vayanis


HOURDÉ
Charles-Wesley
ACHAT • VENTE • CONSEIL

